ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG

Allgemeine
Musikalische Zeitung

unter Mitwirkung von

Guido Adler in Wien, Selmar Bagge in Basel, Heinr. Becker in Darmstadt, H. Deiters in Posen, Alex. W. A. Heyblom in Rotterdam, Ed. Hille in Göttingen, F. W. Jähns in Berlin, C. v. Jan in Saargemünd, E. Kamphausen in Barmen, E. Krause in Hamburg, Ed. Krüger in Göttingen, A. Lindgren in Stockholm, G. Nottebohm in Wien, W. Oppel in Frankfurt a. M., Anton Rée in Kopenhagen, R. E. Reusch in Cöln, A. G. Ritter in Magdeburg, Prof. v. Schafhäutl in München, Jos. Sittard in Stuttgart, Jul. Spengel in Hamburg, Ph. Spitta in Berlin, L. v. Stetter in München, A. Trendelenburg in Berlin, H. J. Vincent in Wien, F. Graf Waldersee in Potsdam, u. A.

Herausgegeben

von

Friedrich Chrysander.

XV. Jahrgang.

Verlag von J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.
1880.

Printed in The Netherlands
Reprint of the original edition
Amsterdam, Frits Knuf

MCMLXIX

Inhaltsverzeichniss

zum XV. Jahrgang der Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1880.

Grössere Aufsätze.

A.

R.

S.

T.

U.

V.

W.

Z.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 7. Januar 1880. | Nr. 1. | XV. Jahrgang.

Inhalt: Neueste Gesangwerke von Franz Lachner. — Aeltere englische Claviercompositionen. — Anzeigen und Beurtheilungen (Für Clavier [Jean Louis Nicodé: Sonate Op. 19. A. Bieffel: Sieben Suite Op. 36. Willy Viol: Impromptu Op. 41. Waldemarsbarth Op. 64. Barcarolle Op. 45]). — Die Werke Chopin's. — Anzeiger.

Neueste Gesangwerke
von
Franz Lachner.

1) Op. 182. Gruss des Regensburger Liederkranzes an die Festgenossen. Chor für 4 Männerstimmen, gedichtet von F. Spört.
2) Op. 183. Der Sturm. Chor für 4 Männerstimmen, gedichtet von Rittershaus.
3) Op. 184. Vier Gesänge für 2 Frauenstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Frau Laura von Schenz gewidmet. Leipzig, Breitkopf und Härtel.
4) Op. 185. Vier Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, Gedichte von Felix Dahn. Frau Sofie Dinz gewidmet. Heft I. Leipzig, Breitkopf und Härtel.
5) Op. 186. Vier Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Gedichte aus der »Maiblüthe« von Hoffmann von Fallersleben. Frau Caroline von Mangold gewidmet. Heft II. Leipzig, Breitkopf und Härtel.
6) Op. 187. Sechs Gesänge für 4 Frauenstimmen. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Nichts Schöneres, als wenn ein alter kräftiger Stamm, der uns mehr als ein Erinnerungszeichen vergangener Kraft und Herrlichkeit in die Lüfte sich zu erheben scheint, noch neue Zweige treibt, die uns üppige Blüthen und köstliche Früchte spenden! Nichts Lieblicheres, als wenn ein liederreicher Mund, der schon verstummt schien, sich wieder öffnet, um in alter Weise neue reizende Klänge auszuströmen!

Es sind nun zwei Jahre, seit wir in Nr. 51 des Jahrganges 1877 dieser Zeitung die als Op. 178 bis 181 erschienenen Compositionen Franz Lachner's besprachen, nachdem wir in Nr. 40 und 32 desselben Jahres aus Anlass seines fünfundsiebenzigsten Geburtstages einen kurzen Ueberblick auf seine Gesammtleistungen gerichtet hatten. Fast schien es, als ob jene Gaben die letzten sein sollten, die der greise Sänger selbst unter den Freunden seiner Muse darbringen konnte. Ein wiederholt sich anmeldendes und immer bedrohlicher auftretendes Leiden erfasste seinen sonst so kräftigen Organismus im Sommer 1878 mit gesteigerter Heftigkeit. Trauernd und erfüllt von den düstersten Ahnungen beobachtete seine Umgebung die Fortschritte des qualvollen Uebels, dem zwar seine Riesenconstitution den hartnäckigsten Widerstand zu leisten, das aber doch jeder ärztlichen Hülfe zu spotten schien. Und wenn auch er selbst mit nahaber Resignation sich dem schweren Schicksalsfügung beugte, dankbar gegen die Vorsehung für die unschätzbare Reihe ruhmvoller Werke, die sie ihn auf seinem langen Lebenswege hatte schaffen lassen, so wie für den Segen, der über seinem ganzen Wirken wie auch über seinem schönen Familienleben gewaltet hatte, so war doch — und diess erschien uns als das Bedenklichste aller Symptome — jeder Schaffenstrieb von ihm gewichen; die Musik, das belebende Princip, die Freude und der Stolz seines Existenz seit seinen Knabenjahren, war ihm gleichgültig geworden.

Doch siehe da! wieder reichte ihm der Engel des Lebens freundlich die Hand und drängte den finstern Bruder mit der umgestürzten Fackel zurück. Freier athmete die mächtige Brust, neuerwachtes Gefühl des Wohlseins durchströmte alle Adern und drang in alle Poren, dem Genesenen die alte Rüstigkeit und mit ihr die Lust zu neuem Thaten zurückgebend.

Die oben genannten seit Jahresfrist erschienenen Werke sind Früchte der wiedererstandenen Muse. Es sind lauter Gesangcompositionen, in denen, wie als gemeinsame Charakterzüge originelle und geistvolle Auffassung der Texte, reizende Melodik und überaus kunstreiche Stimmführung erblicken. Nicht minder haben die meisten derselben Gedichte von wahrem poetischen Werthe und innerlich musikalischem Charakter zur Grundlage, auch herrscht in deren Mehrzahl das von Franz Lachner sonst weniger cultivirte humoristische Element vor.

Indem wir dieselben im Einzelnen betrachten, sehen wir in Op. 182 und 183 Gaben, welche der Autor der von ihm in den letzten Jahren wiederholt besuchten Regensburger Liedertafel gespendet hat. Konnte auch der mit ausgesprochenster Sentimentalität getränkte Text des »Grusses« den Componisten unmöglich lebhaft inspiriren, so hat er doch das etwas lange Gedicht durch stetsmunte Wechselrolle und nichts desto weniger einheitliche Harmonisirung zu beleben und zu einem ebenso festlichen als launigen Willkomm zu gestalten gewusst.

Gleich wie das Gedicht »Der Sturm« mit seinem politischen Färbung für Liedertafeln besonders erwünscht ist, so steht auch dessen Composition auf einem viel höherem Stufe. Eine contrapunktisch behandelte, aus der Tiefe in raschem Laufe emporwirbelnde Figur deutet uns, öfters wiederkehrend das Windesbrausen an. Die Harmonie, in C-moll nach einem Unisono des Hauptmotivs beginnend, wendet sich bald nach Des-dur, durchschreitet Es-, hierauf E-dur und schliesst, nachdem der Sturm die Geistesnacht hinweg gefegt und dem Keim der Freiheit Bahn gebrochen hat, mit einem wiederholten Unisonogang in C-dur. Das Ganze ist feurig und schwungvoll, den Text, wie bemerkt der Tendenz der Liedertafeln zusagend, die Composition aber, welche zu ihrer vollen Wirkung einen starken und gut geschul-

ten Chor erfordert, hoch über den meisten derartigen Werken der Neuzeit steiend

Aeusserst liebliche Perlen musikalischer Lyrik sind die vier Duetten für 2 Frauenstimmen Op 184 Der Vortrag derselben heischt zwei im Klange gleichartige Sopranstimmen deren erste sich nicht über das zweigestrichene a erhebt während die zweite einen Umfang vom gis unter der Linie bis zum e über der ersten beherrschen muss. Nr 1 »March, die Abendglocken klingen« Gedicht von Rittershaus, besteht aus zwei Strophen mit unveränderter Melodie und Harmonie, deren zweiter in den letzten 7 Takten eine Coda angefügt ist Der erste Theil jeder dieser Strophen enthält einen declamatorischen Wechselgesang beider Stimmen welche im zweiten Theile in einer lieblichen Cantilene sich vereinen, die von Es-dur ausgehend sich nach Ces-dur wendet und nach 8 Takten in die ursprüngliche Tonart zurückkehrend in dieser schliesst Originell und interessant wie bei allen diesen Gesängen ist die Stimmführung insbesondere im zweiten Theile, indem hier die Melodie der tieferen, die harmonische Begleitung dagegen der höheren Stimme zugetheilt ist.

Ein herrliches stimmungsvolles Tongemälde von nur 47 Takten voll süsser Melancholie und ergreifendem Sehnsucht — offenbar die Krone dieses Heftes und in musikalisch tiefem Ausdrucke unübertrefflich — ist »Vergangenheit«, Gedicht von Lenau Auf vollkommen gleiche Höhe mit dem Dichter hat sich hier der Componist geschwungen schon die ersten Takte der höchst eigenthümlichen Begleitung führen uns in medias res Bei einigermassen gefühlvollem Vortrage dieser schmerzdurchwehten Klage muss die Wirkung auf empfängliche Gemüther eine geradezu hinreissende sein

Den heitersten Contrast dazu bildet die äusserst humoristische Nr 3 »Kurze Freude« von Hoffmann von Fallersleben eine Liebes-, Hochzeits- und kurze Lebensgeschichte des Floh und der Fliege wobei die letzte als Hochzeit [illegible] warmen Tröpfchen Menschenblutes einbringt während nach kurzer Honigmondsfreude der Schwalbe [illegible] kommt und erschnappt sie alle beide Leicht und lustig hingeworfen reizt dieser Scherz unwiderstehlich zur Heiterkeit.

Mit Nr 4 bildet den Schluss »Die Fischerkinder« gedichtet von Wolfgang Müller Durch ein kurzes Recitativ eingeleitet und im Stil eines Volksliedes gehalten, erst noch durch einmaligen Harmoniewechsel unter Festhaltung der Hauptmelodie gegen den Schluss bei den Worten »das Meer ist unsere Liebe die wird uns wohl zum Grabe« zu hoher dramatischer Wirkung erhebt ist auch dieses Duett sehr bedeutungsvoll

Ueberblicken wir diese kleine Sammlung so glauben wir nicht fehl zu gehen, wenn wir behaupten dass wohl seit geraumer Zeit in diesem Genre kein Opus von solchem Werthe und von dem man nicht Eine Nummer, ja nicht Einen Takt missen oder anders wünschen möchte, der singenden Mädchen- und Damenwelt geboten worden ist.

Fassen wir nun von den vier Gesängen für gemischte Stimmen, Op 185 zunächst die Duse im Grunde liegenden Gedichte von Felix Dahn ins Auge, so bestätigt sich wieder der Satz, dass Lachner's poetischer Sinn und feiner Geschmack sich dort, wo ihn nicht zwingende Rücksichten in Aufnahme bestimmen, immer durch eine glückliche Wahl der Texte bewährt, und dass, wenn er freie Wahl hat, er nur gute Gedichte musikalisch illustrirt, oder vielmehr reproducirt Dieses vierstimmige Opus wie die beiden folgenden Op 186 und 187 haben sämmtlich das Gepräge meisterhafter Partituren, sie sind reich an contrapunktischer Kunst die jeder Stimme Leben und selbstständige Bewegung gibt den Kenner mit Freude und Bewunderung erfüllt und auch auf den Laien, der sie nicht ahnt, einen wohlthuenden und anregenden Eindruck macht Lachner ist damit, ohne seine Selbstständigkeit und Originalität aufzugeben, in die Fusstapfen Mendelssohns getreten, er allein ist es, der nach unserem Dafürhalten von den modernen Meistern auf diesem Gebiete gleich Ausgezeichnetes geleistet hat

Von den vier Nummern der Sammlung Op 185 enthält die erste »Sonnenuntergang« eine prachtvolle Naturschilderung, die in majestätischer Ruhe theils in Es-dur theils in Es-moll dahin strömt, und wie ein erhabenes Nachtgebet ausklingt Ebenfalls an die Betrachtung der atmosphärischen Bewegungen in der Luft und den Wolken sich anschliessend und demgemäss beleht ist Nr 2 »Fliege«, worin die Seele in glänzendem H-dur zum Aufschwunge in den blauen Aether und in das Gebiet der heiteren Sterne ermuthigt wird um dort der Qual des Dämonen des Daseins zu entgehen Besonders interessant ist hier die zuerst im Unisono, dann am Schlusse in vierstimmiger Harmonie nach Dis-dur modulirende Stelle »dringe durch, ein muth'ger Aar!«

Die beiden letzten Nummern »Leichtsinn« und »Herzens Frühling« athmen Heiterkeit und Lebenslust von einer reizenden Melodie getragen, an welcher sich jede der vier Stimmen gleichmässig betheiligt Gattert der »Leichtsinn« rasch dahin und kehrt nach einem kurzen Durchgang durch B-dur an der Hand eines originellen Solos der Altstimme in die ursprüngliche Tonart H-dur zurück um dort in vollen Harmonien auszutönen

Der »Herzensfrühling« spricht mit Zuversicht die Ueberzeugung endlich gewonnenen Glückes und die Seligkeit aus welche Schönheit und Liebe gewähren Ist auch hier die Melodie weniger packend als bei Nr 3 und der Ausdruck der Empfindung nicht so vertieft wie in Nr 1 so entschädigt dafür der lebendige Fluss des Ganzen, der insbesondere durch das selbstständige und melodiöse Hervortreten der Bassstimme bei den Stellen »hast du mich nicht ganz vernommen« und »auch die Nebel sind entschwommen« gehoben wird

Von köstlichem Humor durchwürzt sind die 4 Gedichte in Op 186 aus der »Maikäferiade« von Hoffmann von Fallersleben es sind poetische und noch tiefempfundene, äusserst lebendige Miniaturbildchen aus dem Leben jener Insectenwelt Der Componist hat sich überall ganz dem Fühlen und der Gedankenreihe des Dichters angeschlossen und dieselben musikalisch noch erweitert, wir glauben die Maikäfer um uns schweben schwirren summen und surren zu hören Ihr »Leichenbegängniss« mit dem am Anfange jeder Strophe wiederkehrenden pathetischen stets dem jeweiligen Texte entsprechend etwas modificirten Summen des Vorsängers, der nach der dritten Strophe so beruhigend eintretende Übergang von E-moll nach E-dur, in welcher der Pfaff uns verkündet

»die gute edle Frau
sie starb am kühlen Thau«

und endlich der feierliche Schluss

»und betet und saget Amen!«

sind lauter charakteristische und melodisch reizende Züge Ein heiteres Maikäfer-Kirchenlied möchten wir den »Gesang der Gemeinde« nennen, worin diese in drei Strophen nach derselben Melodie ganz [illegible] um »Bewahrung vor Spechten und Spatzen [illegible] Zehrung Errettung vor Buben und Schulmeistern den grossen Gott der Cyriers« anfleht und ihm versichert,

»wir wollen uns nur vermehren
um stets dich zu preisen und ehren«

Liebliche Melodie, imitatorische Eintritte der Stimmen und eilfertige Bewegung derselben verleihen dieser Nummer Reiz und Leben In Nr 3 »Maienlust« wirkt vorzugsweise der Contrast zwischen dem fröhlichen Genusse des Maikäfer-Daseins und der ernsten Betrachtung der Kürze desselben, welcher erster harmonisch vierstimmig dargestellt ist, während bei letzterer

Tenor und Bass im Unisono gewissermassen psalmodiren, der Alt aber declamatorisch begleitet. Besonders ausdrucksvoll tritt die Frage auf

»Freund wer überlebt den Frühling gern?«

worauf mit sanftem Verklingen

»Wir träumen und weben im Mondenscheine«

der Schluss harmonisch eintritt. Marschartig und in den ersten zehn Takten dreistimmig ohne Sopran erklingt das »Kriegslied« in Es-dur voll Maikäferkraft und Insectenmacht. Nach Hinzutreten des Soprans kehrt die Melodie vierstimmig mit figurirtem Basse in B-dur wieder, und wird dann durch ein niedliches Solo des letzteren nach der ursprünglichen Tonart zurückgeführt. Wiewohl wir gleichwohl nicht gegen wen der Krieg gerichtet ist, so erfreut uns doch auch hier in gleicher Weise Rhythmus und Harmonie, obwohl das Gedicht nicht auf gleicher Linie mit den übrigen stehen dürfte.

Ueberblicken wir nun noch einmal diese vier Lieder, so müssen wir gestehen, dass wir kein Werk kennen, in dem wie bei diesem poetische und musikalische Inspiration, Humor und Kunst sich so in glücklicher Stunde zusammengefunden haben.

Es bleibt uns nunmehr noch Op. 187 »Sechs Gesänge für vier Frauenstimmen« (ohne Begleitung) zu besprechen. Bekanntlich hat Lachner in dieser Stimmencombination namentlich mit Op. 168 »Vier Quartette für Frauenstimmen« sich wiederholt mit Glück versucht. Stellt dieselbe schon der Aufführung besondere Schwierigkeiten entgegen, indem nur bei völlig reiner Intonation sämmtlicher Stimmen die Wirkung eine befriedigende sein kann, diese Intonation aber bei fehlender Unterstützung durch Männerstimmen oder Instrumental-Begleitung nur von ganz tüchtigen Sängerinnen zu erwarten ist, so mangelt der Zusammenstellung von lauter Frauenstimmen jedenfalls auch häufig Kraft und Stärke des Ausdrucks, weshalb nur Gedichte von sanftem, heiterem oder elegischem Charakter zu solcher Behandlung sich eignen. Dieser Anforderung an den Textinhalt scheinen nun Nr. 1 und 3 des gegenwärtigen Sammlung »Waldlied« und »Abendfriede« nicht vollständig zu entsprechen, so gelangen auch die musikalische Wiedergabe ist. Das erste, ein frisch und munter gesungenes Preis des Waldlebens, ist durch den wiederholten Wechsel der Harmonie zwischen D- und Es-dur in der Ausführung ganz besonders schwierig, ein Umstand, der sich auch in Nr. 3, namentlich bei der zweiten Altstimme wiederholt. Ganz vortrefflich ist die über Nr. 3 entgegengesetzte schmerzdurchwühlte Stimmung in C-moll, die erst gegen den Schluss bei dem äusserst wirksam herbeigeführten Eintritt in C-dur beruhigendem Gottvertrauen weicht. Nr. 2 »Sonntags« ist ein fröhliches, leicht hingeworfenes Liedchen ohne irgend welche Vertiefung, dessen zwei in der musikalischen Behandlung gleichlautende Strophen sich recht artig anhören. Ein ungemein glücklicher Wurf ist Nr. 4 »Die Schwestern«, Gedicht von Mörike, welche beide einander auf's Haar ähnlich sind, dasselbe Haar haben, in dem nämlichen Bett schlafen, kurz ein Herz und ein Sinn sind, bis sie einmal Liebchen haben und damit das Blättchen sich wendet. Die Schilderung der harmonirenden Eigenschaften der Schwestern wird von den beiden Sopranstimmen Solo in einer ebenso pikanten als lieblichen G-dur-Melodie im Volkston durch vier gleichlautende Strophen besungen, worauf bei der fünften die Altstimmen hinzutreten und alle vier in einem kurzen Durchgange durch E-moll das Erscheinen des Liebchens schildern, bald aber in beschleunigtem Tempo und nach G-dur zurückgekehrt zum Schlusse die Gewissheit aussprechen

»und jetzt hat Alles, Alles ein End'!«

Wir glauben nicht, dass es möglich ist, das niedliche Gedicht mit wirksamerer Kunst und drastischerem Heiterkeit musikalisch wieder zu geben.

Nr. 5 »Hüte dich«, Gedicht von Lieb, ist ein liebliches, nur aus 12 Takten bestehendes Liedchen, wobei dieselbe Melodie mit 3 begleitenden Stimmen für die 5 Strophen beibehalten wird, und nur einige kleine jedoch charakteristische Modificationen angebracht sind. Interessant ist die Rückung der Harmonien bei dem stets wiederkehrenden Refrain »Hüte dich«, so wie im siebenten Takte vor dem Schlusse das Emporsteigen der vorletzten 4 Stimmen im Septimenaccorde um eine volle Octave.

In Nr. 6 »Mondnacht«, Gedicht von Anselm von Gedin, spiegelt sich tiefempfundene Harmonie den erhabenen Ausdruck des Textes getreu wieder, dessen plastische Schilderung belebend, dem vierstimmigen ersten Theile in B-dur folgt ein dreistimmiger zweiter in F-dur mit pausirender zweiter Altstimme, welch letztere hierauf wieder mit einem bedeutungsvollen, jedoch ziemlich schwer zu intonirenden Solo zum tempo I° und ersten Theile zurückleitet. Diese in Ausdruck und Stimmung hochstehende Nummer dürfte besonders zum Vortrag durch einen Chor geeignet sein.

So haben wir denn diese köstlichen, neuesten Gaben des greisen Sängers, dessen Klänge nun schon länger als ein halbes Jahrhundert hindurch die musikalische Welt erfreuen, sämmtlich wenn auch nur flüchtig besprochen. Wir sind überzeugt, dass sie als Producte ungeschwächter Genialität, gepaart mit gründlichstem Wissen und reichster Erfahrung, den Musikfreunden oder Freundinnen, welche für das Ideal des wahrhaft Schönen empfänglich sind und insbesondere jenen, welche die einander drei dem vorstehend besprochenen Gesangsgattungen cultiviren, ebenso nachhaltige und grosse Freude wie uns machen werden. Mit ganz besonderem Interesse aber werden alle vernehmen, dass, wie wir hören, die rastlose Schaffenskraft des Altmeisters auch in der neuesten Zeit nicht nur wieder eine Anzahl kleinerer Werke ins Dasein gerufen hat, sondern dass auch von ihm eine seiner früheren grossartigsten, vielleicht die bedeutendste seiner dramatischen Schöpfungen, die Musik zu »König Oedipus«, zur Herausgabe im Drucke vorbereitet worden ist.

L. v. St.

Aeltere englische Claviercomponisten.

Old English Composers for the Virginals and Harpsichord. A Collection of Preludes, Galliards, Pavanes, Grounds, Chaconnes, Suites, Overtures, Sonatas etc. selected from the Works of William Byrde, Dr. John Bull, Orlando Gibbons, Dr. John Blow, Henry Purcell and Dr. Thomas Augustine Arne. Revised and edited by **E. Pauer**. With biographical notices by W. A. Barrett. London, Augener & Co. (1879.) gr. 4. Vorrede, Einleitungen und 205 Seiten Musik.

Ein schön ausgestatteter Quartband, der in mehrfacher Hinsicht willkommen geheissen werden muss. Noch unlängst bei Besprechung von Weitzmann's Geschichte des Clavierspiels (s. Jahrg. 1879 Sp. 786) bemerkten wir wieder, welche niedrige Ansichten über die älteren englischen Clavierspieler unter uns gäng und gäbe sind. Eine Blumenlese ist allerdings nicht das Mittel, um solche Ansichten gründlich auszurotten, dazu ist ein eingehendes Studium erforderlich nebst Publikation der betreffenden Meister in einem solchen Umfange, dass dieselben gleichsam in Lebensgrösse wieder sichtbar werden.

Die auf dem Titel genannten sechs Meister — denn nur diese werden in der obigen Sammlung berücksichtigt — gehören drei verschiedenen Perioden an. Byrde, Bull und Gibbons sind Zeitgenossen Shakespeare's, Blow und Purcell lebten mit Lully gleichzeitig, Arne gehörte zu dem jüngeren englischen Nachwuchs, der sich neben Händel zu behaupten

suchte. Wie sich also erwarten lässt, zeigt die Hand dieser Männer ein sehr verschiedenes Gesicht.

Von Byrde und Bull erhalten wir je 10 Stücke, von Gibbons 4, nebst Blow ist mit 12 Sätzen vertreten, sein Schüler und Freund Purcell aber mit 10. Arne mit 3 Sonaten macht den Beschluss. Musikgeschichtlich kann man von drei Perioden reden, denen die hier gesammelten Tonstücke angehören. Aber sieht man lediglich auf diese Sätze, so lassen sich aus ihnen die drei Perioden nicht abstrahiren. Bei der letzten, die nur Arne vertritt, ist dies augenscheinlich, aber auch die mittlere Zeit ist in ihrer Clavierkunst durch das, was Blow und Purcell bieten, nicht genügend kennen zu lernen. Nur die ältere Zeit oder die erste Periode ist in der englischen Schule in ihrer besten Kunst vertreten, und diese, also auf die Zeit um 1600, musste daher ein Herausgeber das Hauptgewicht legen. Herr Pauer hat dieses nicht gethan, sondern die mittlere Zeit mehr berücksichtigt als die ältere. Gerade das Umgekehrte wäre das Richtige gewesen.

Der Herausgeber hat sich hier nicht genügend Licht verschafft, bevor er seine Sammlung zusammen setzte. Das viele zusammengesetzte Sammeln und Ediren aller möglichen Arten von Musik verleitet zur Flüchtigkeit, welche in einer sicheren geschichtlichen Kenntniss hinderlich ist. In der Vorrede, welche das Werk eröffnet, kann man solches vielfach wahrnehmen. Man findet dort aber Mögliches angedeutet, so dass man schliesslich nicht mehr weiss, was eigentlich des Herausgebers Ansicht über die Sache ist. Ueber den Mechanismus der alten Instrumente theilt er Einiges mit, aber eigentlich nur, um sie lächerlich zu machen und die Leser noch mehr in dem Dünkel zu bestärken, als ob unser jetziges Clavier allein im Stande sei, solche Dinge auszudrücken wie Geschmack, Gefühl und Ausdruck. Auch über den älteren Fingersatz wiederholt er, was Andere vor ihm irrthümlich aus einigen alten Büchern herausgelesen haben, kann dann aber nicht umhin zu bemerken, dass die Praxis der Meister auf andere Methoden schliessen lasse — um darauf den Gegenstand durch vage Vermuthungen zu erledigen. Ein anderer Hauptpunkt, ohne dessen Klarlegung das musikalische Verständniss dieser Stücke unmöglich ist, nämlich die Tonalität, bleibt gänzlich unerörtert, und doch kommen namentlich in der älteren Zeit hinsichtlich der Behandlung der Tonarten die reizendsten Sachen vor. Das aber ist eben nicht der Weg, um geschichtliche Kenntniss zu verbreiten und eine Kunst den Zeitgenossen wieder verständlich und bis zu einem gewissen Grade lieb zu machen, die uns aus vielen Gründen so ausserordentlich fremd geworden ist. Das alles gilt hauptsächlich von der Zeit um 1600, die hier auch fast ausschliesslich in Betracht kommt, wenn von dem die Rede ist, was England in der Geschichte der Claviermusik bedeutendes geleistet hat. Wenn man nun — wie der Herausgeber that — die jüngeren Zeiten vorwiegend berücksichtigt, so fällt der Gegenstand mit seinem Gewicht gleichsam aus sich heraus in ein fremdes Gebiet hinein, wo er dann mit Massen gemessen wird, die nicht mehr seine eigenen sind. Das Einzige, was der Herausgeber über die vorliegenden alten Formen zu sagen weiss, besteht darin, dass die behandelten Tanzmelodien mit jeder neuen Periode wirklichen Tanzstücken immer unähnlicher geworden seien, und dass die moderne Sonate sich aus der alten Suite entwickelt habe. Immer und ewig nur von »Entwickelung« und »Fortschritt« bis zu einem Punkte hin, wo uns nichts mehr übrig bleibt, als gegenseitige Beglückwünschungen darüber, dass wir es doch so herrlich weit gebracht haben! Kein Wort über die Eigenthümlichkeiten, die Harmonie der Gedanken und Ausdrucksweisen, wodurch jene alten Stücke zu wirklichen Kunstwerken verwandelt werden! Also auch kein Verständniss dafür. Was wir zu lesen bekommen über die »Kindheit der Kunst«, die nach den »Leistungen des Genius von Beethoven« zu messen ungerecht sein soll und dergleichen, ist sehr leerer Bombast, der hier unerwähnt bleiben würde, wenn nicht fast Alle, die jetzt in England über historisch-musikalische Dinge schreiben, mit bedauernswerther Einhelligkeit denselben Ton anstimmten. Die Engländer wissen nicht, wie sehr sie sich dadurch ihre eigene musikalische Geschichte verblümen.

Wenn man aus dem reichhaltigen Material eine charakteristische Auslese der wirklich besten Clavierstücke zusammenstellen will, so erfordert das selbst in England eine jahrelange Forschung, obwohl dort die Quellen weit näher zusammen liegen als bei uns. Der Herausgeber hat es sich leichter gemacht. In dem, was er bei diesem ganzen Bande gethan hat, steckt ungefähr die Arbeit einer Woche, nicht mehr. Für die älteste Periode fand er fast alles, was ihm nöthig schien, in der 1611 gedruckten »Parthenia« und zwar bereits in einer durch Rimbault herausgegebenen modernen Gestalt. Blow's und Purcell's Stücke sind gedruckt oder geschrieben unschwer zu erlangen, und Arne's Drucke gehören keineswegs zu den Seltenheiten. Damit soll nicht gesagt werden, dass die vorliegenden Stücke in der Gestalt, in welcher sie zum Druck gebracht sind, mangelhaft seien; sie sind vielmehr mit löblicher Treue wiedergegeben, wie denn die in diesem Bande enthaltene Musik an sich unbedingt gelobt und empfohlen werden kann.

Anders verhält es sich mit dem, was der Herausgeber in Vorreden und dergl. von seinem Eigenen hinzu gethan hat. So sagt er Seite 4 bei Erwähnung der »Parthenia«, einer zuerst 1611 und später wiederholt gedruckten Sammlung englischer Clavierstücke, sie sei »ausserordentlich selten«, während sie doch von allen gleichzeitigen Sammlungen dieser Art bei weitem die am wenigsten seltene ist. Sodann erzählt er, sie sei auf Kupferplatten gestochen als das erste Werk dieser Art nicht bloss in England sondern auch anderswo. Hierauf fährt er fort: »Neuere Untersuchung, welche aus der Sammlung von Schätzen entstanden ist, die für die Zwecke der Ausstellung von Drucken in Verbindung mit der Caxton-Feier im Jahr 1877, brachten ein Werk an's Licht, welches schon zu einer früheren Zeit in Italien auf Kupferplatten gestochen war. Dies vermindert nicht im geringsten Masse den Werth der Stücke jenes merkwürdigen und werthvollen alten Buches; ... noch wird es in irgend einem Wege etwas von dem Interesse abziehen, mit welchem die Auszüge in der gegenwärtigen Sammlung werden betrachtet werden.« [S. 4.] Hier hat man eine Probe von Herrn Pauer's englischem Bombast. Der Sinn dieser Sätze ist gering. Denn wie die Thatsache, dass vor der »Parthenia« schon in Italien eine andere musikalische Sammlung auf Kupfer gestochen ist, den in diesem Buche enthaltenen Stücken etwas von ihrem Werthe oder ihrer musikalischen Bedeutung rauben könne, wird kein menschlicher Verstand zu ergründen vermögen. Nun bedenke man aber, dass jene italienische Sammlung nicht eine Spur von Claviermusik, sondern lediglich Arien, Motetten und sonstige Gesänge enthält! es handelt sich hier nämlich um Kapsberger's »Arie«, die 1604 in Rom erschienen. Das von dem Herausgeber Gesagte wird dadurch vollkommen lächerlich.

Es kommt aber noch etwas anderes hinzu. In der Einleitung zu dem Catalog der Caxton-Ausstellung wird hierüber gesagt: »Weitere Untersuchung mag durch die Entdeckung eines noch früheren Druckes belohnt werden, wodurch Englands Anspruch auf Priorität in dem Gebrauche gravirter Musikplatten beseitigt wird.« (Caxton-Celebration Catalogue 1877 p. 444.) Diese Untersuchung war auch bereits im Gange und schon abgeschlossen, als jene Worte geschrieben wurden. Die Verfasser der angeführten Vorrede wussten solches, denn die ersten Kapitel meines »Abrisses einer Geschichte des Musikdruckes vom 16. bis zum 19. Jahrhundert« lagen in der Lon-

dieses »The Musical Times« gedruckt vor und ich hatte in denselben bereits gesagt, dass der vierte Kapitel des Musik-Kupferstich als in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden besprochen werde. Es wäre wohl sehr einfach gewesen, hierauf zu verweisen, und solches würde auch sicherlich geschehen sein, wenn wir in der musikalischen Schriftstellerei den guten wissenschaftlichen Ton einigermassen ausgebildet hätten, als leider der Fall ist. Hundert und tausend Dinge würden dann schnell erledigt und so sicherere Erkenntnisse ausgebildet werden, die jetzt fortwährend in der Schwebe bleiben. »England« hat hier übrigens niemals einen »Anspruch auf Priorität« erhoben; es war lediglich der verstorbene Rimbault, welcher solches that. Nun nach zwei Jahren tritt Herr Pauer auf und wiederholt Rimbault's Behauptung, setzt dann aber hinzu, aus der Untersuchung der bei der Caxton-Feier ausgestellten Bücher habe sich ein früheres Werk in Kupferstich ergeben, und hieran fügt er den Trost, dass solches den Musikstücken der »Parthenia« keinen Abbruch thue. Wie die Leser aus No. 12 dieser Zeitung vom vor. Jahre wissen, ergab meine Untersuchung das Vorhandensein eines römischen Druckes von 1586, also 25 Jahre vor dem Erscheinen der Parthenia, und zwar eines Werkes mit Claviermusik, welches nach allen Anzeichen nicht einmal das erste seiner Art gewesen sein kann. Fast noch wichtiger, als dieses frühe Datum, erwies sich das was dabei an musikalischen Ergebnissen heraustrat. Und es erhellte, dass dieser italienische Kupferstich auf's engste mit der Ausbildung der Clavier- und Orgelmusik zusammen hängt. Man sollte meinen, dass alle für die historische Entwicklung ihres Faches sich interessirenden Clavierspieler und Schriftsteller würden begierig Nachrichten aufnehmen, die ihnen hier nun so bequem nahe gebracht sind. Wir haben aber schon vor einigen Wochen in Hrn. Weitzmann einen Geschichtschreiber des Claviers kennen gelernt, der seinen eigenen Vortheil nicht kennt und das alles gereicht lesen kann. Und heute sehen wir an Hrn. Pauer, der seit etwa zwanzig Jahren in Sachen der Claviermusik Vorlesungen gehalten und Ausgaben veranstaltet hat, dass er lieber die lächerlichsten Ungereimtheiten zusammen schreibt, als das lernt, was ihm durch die Mühe eines Landsmannes doch so bequem gemacht ist. Im Vorwort meines »Abrisses einer Geschichte des Musikdrucks« in No. 11 dieser Zeitung vom vorigen Jahre habe ich mich schon dagegen zu sichern gesucht, »dass nicht etwa eines Tags ein gutherziger Landsmann mit dem Katalog der Caxton-Ausstellung in der Hand die Sache auf den Kopf stelle«. Als ich jene Worte schrieb, hatte ich aber keine Ahnung davon, dass ich schon nach einigen Monaten einen solchen gutherzigen Landsmann entdecken würde. Und damit dieser nicht allein stehe, hat sich ihm in Hrn. Barrett ein Engländer zugesellt, welcher in den biographischen Notizen bei Orlando Gibbons dasselbe sagt, sogar noch verstärkend, denn die Herausgeber der Parthenia haben niemals behaupten wollen, mit ihrem Kupferdruck die allerersten in ganz Europa gewesen zu sein, und sind unschuldig an dem Missverstand späterer Ignoranten. Sie behaupteten nur, dass sie in England die Ersten waren, welche Musik von Kupferplatten druckten, und dies ist unzweifelhaft richtig. Herr Barrett meint ebenfalls nur von dem »neuen Werke« (also von Kapsberger's Arien), welches durch »spätere Untersuchung« (also durch die Caxton-Ausstellung) an den Tag gekommen sei, und wir glauben ihm auf's Wort, dass durch »die Entdeckung dieser Thatsache in keiner Weise das Verdienst des Componistenpaares der Parthenia verkleinert werde«, bedauern aber, dass er die Bekanntschaft mit Hrn. Pauer soweit getrieben hat, um sich hier im Verein mit ihm lächerlich zu machen. Die kurzen biographischen Bemerkungen Barrett's sind im Uebrigen reichhaltig an Nachrichten und lesenswerth. Aber diese Allotria wegen der Kupferstiche der Parthenia waren von Beiden um so unnöthiger, weil sie in der Weise, in welcher sie von ihnen vorgebracht sind, mit der vorliegenden Sammlung von Clavierstücken nicht das geringste zu thun haben.

Diese Sammlung altenglischer Clavierstücke an sich — das ist schon vorhin bemerkt — empfehlen wir durchaus und möchten sie in den Händen aller Liebhaber sehen, weil zur Zeit nichts Vollständigeres und Besseres dieser Art existirt. Sind die Werke nur erst wieder bekannt, so wird sich auch der historisch-künstlerische Sinn für das richtige Verständniss derselben wecken lassen, denn es ist nicht zu befürchten, dass die musikalische Wissenschaft ewig in ihrer gegenwärtigen Unmündigkeit dauern werde.

Chr.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Clavier.

Jean Louis Nicodé, Sonate (F-moll) für das Pianoforte zu zwei Händen. Op. 19. Pr. M 4,75. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Wir begrüssen eine neue Sonate immer mit Freude und denken unwillkürlich: der Verfasser muss ein guter Musiker sein, sonst wagte er sich nicht an ein solches Werk. Herr Nicodé hat in kleineren Rahmen manches Hübsche für Clavier geschrieben, das auch in dieser Zeitung anerkennend hervorgehoben ward. Jetzt bringt er noch eine Sonate. Sehen wir zu, wie er sich mit ihr abfindet. Was die Themen betrifft, die den vier Sätzen der Sonate zu Grunde gelegt sind, so erscheinen sie gerade nicht bedeutend und nur aber passend für eine Sonate. Die Art und Weise ihrer Verarbeitung ist stellenweise wohl geeignet, unser Interesse in Anspruch zu nehmen. Im Ganzen bleibt der Verfasser jedoch mehr auf der Oberfläche und das eben ist es, was uns nicht zusagt an dem Werke. Man vermisst den eigentlich Seelischen, der einer derartigen Composition nun einmal nicht fehlen darf. Ist dies Schuld der Themen oder Schuld des Componisten? Derselbe mag sich die Frage selbst zu beantworten suchen. Wir sehen häufig genug, wie aus unscheinbaren Anfängen nach und nach bedeutende, ja mächtige Gebilde erwachsen, und Beethoven selbst ist das glänzende Beispiel dafür; hier aber fehlt es an wirklicher Vertiefung in die Aufgabe, fehlt es an jener Unmittelbarkeit, welche sofort gefangen nimmt und an Arbeit nicht denken lässt. Der erste Satz (*Allegro* F-moll ₵) beginnt mit einem Thema, das man ein hergebrachtes nennen könnte; den Reiz besonderer Neuheit wenigstens besitzt es nicht. Das in der Parallele eintretende Seitenthema ist gut melodisch und hebt sich wirksam ab vom ersten Thema. Laufende Figuren, wie die auf S. 5 mit Takt 19 beginnende, dehnt der Verfasser oft mehr aus als gut ist. Nach Wiederholung des ersten Theils beginnt der Verarbeitungstheil recht matt, er währt aber nicht lange, denn schon S. 7 Takt 22 u. s. f. finden wir eine ziemlich nichtssagende Stelle, auf der bis ausgebreiteten des Accord brechende Figur vorher Begleitungsfigur macht sich's der Verfasser fast zu bequem. Abgesehen von der in Des-dur gehaltenen Gesangsstelle tritt uns auch auf S. 8 und 9 nichts entgegen, was besonders anregend wäre. An Stelle des Verfassers würden wir Takt 20—31 auf S. 9 unterdrückt haben; es ist eine unschöne Nachahmung. Sonst verläuft der Satz, was die Form betrifft, normal; ist im Übrigen auch einheitlich gehalten, was wir lobend hinzufügen wollen. Das *Adagio* (Des-dur $\frac{3}{4}$) beginnt mit einer warm empfundenen und schön gegliederten Melodie. Takt 11 S. 12 liegt sie aber zu polternd und damit wird die bis dahin gute Stimmung neutralisirt. Man freut sich, dass die erste Melodie wieder erscheint, und lässt sich nunmehr Alles bis zum Schluss gefallen. Die Menuett (F-dur) ist ein gutes Salonstück, das bei guter Ausführung wirksam sein wird.

Das Anfangsthema des Rondos (Allegro F-moll ₵) trägt wieder eine Allerweltsphysiognomie. Der Satz bietet zu wesentlichen Ausstellungen allerdings aber auch zu besonderem Lobe in Bezug auf Erfindung, keinen Anlass, man muss's sonst hervorheben, dass er sich leicht und fliessend abspielt.

Dass wir uns etwas eingehender und ausführlicher über das Werk ausgesprochen haben, wird dem Verfasser, trotzdem wir nicht zustimmen konnten, hoffentlich lieber sein, als wenn wir dasselbe leichthin abgefertigt hätten; er kann daraus wenigstens entnehmen, dass wir sein Werk mit Aufmerksamkeit und nicht ohne Interesse verfolgten. An eine Sonate wie an jedes andere grössere Werk müssen höhere Anforderungen gestellt werden, und ein Componist, der solchen Maassstab scheut, hat entweder kein gutes Gewissen oder kann keinen Tadel vertragen, und ist er noch so gerecht. Trotz aller Ausstellungen halten wir die Sonate für kein schlechtes Werk, vor dem gewarnt werden müsste. Wenn es Spieler giebt, die ihm Interesse abzugewinnen vermögen, so machen wir ihnen daraus keinen Vorwurf; von dem Talent und Geschick des Autors legt es trotz alledem und alledem Zeugniss ab und wir heben nachträglich gern noch hervor, dass er stets eine gewisse Noblesse zu bewahren sucht. Rom ist nicht in einem Tage erbaut und so mag auch Herr Nicodé sich nicht abhalten lassen, in grösseren Formen weiter zu arbeiten, um das Ziel zu erreichen; nur wäre zu wünschen, dass er dann mehr in seinen Stoff sich vertiefte, das Eine aus dem Andern logisch sich entwickeln und die Arbeit nicht äusserlich und mechanisch erscheinen liesse, sowie dass er den Virtuosen im Salonfrack gänzlich einsargte. Dass er dies kann, beweisen einzelne Partien in der Sonate.

Arno Kleffel. Kleine Suite für das Pianoforte. Op. 20. Preis *M* 2,25. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Ein Werkchen, das in kleinen Rahmen und Zügen gute charakteristische Musik liefert. Es ist natürlicher Fluss in den kleinen Sätzen, man holpert und stolpert über nichts, spielt Alles bequem weg und denkt und sagt sich, wenn man zu Ende ist: ein allerliebstes Werkchen. Damit aber auch der Tadel sein Recht bekommt, sehen wir die verdeckten Octaven zwischen Ober- und Unterstimmen in Takt 7 und 8 des Präludiums heraus. Die Suite besteht aus folgenden Sätzen: Präludium, Fugette, Arietta, Scherzo, Canon, Marsch, welch letzterer etwas breiter ausgeführt ist.

Willy Tiel. Impromptu für Pianoforte. Op. 13. Preis *M* 1,75. — **Waldeinsamkeit**, Clavierstück. Op. 14. Preis *M* 1,25. — **Barcarolle** für Pianoforte. Op. 15. Preis *M* 1,50. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Drei recht nette Stücke, die wir wohl empfehlen können. Sie sind gefällig in Melodie und Harmonie und nicht gar schwer zu spielen, für Anfänger jedoch nicht berechnet. Seiner eleganten Melodik wegen wird das Impromptu vielleicht am meisten gefallen. Wie Op. 14 zu dem Titel »Waldeinsamkeit« gekommen, ist schwer begreiflich; wir finden wenigstens nichts darin, das den Titel zu rechtfertigen im Stande wäre. Sonst hört sich auch dieses Stück ganz gut an. Seinem Titel mehr entsprechend ist Op. 15, die Barcarolle, die man gleichfalls nicht ungern spielen und hören wird. *Frdk.*

Die Werke Chopin's

in der kritischen Gesammtausgabe von Breitkopf und Härtel sind von verschiedenen Revisoren bearbeitet, welche das Resultat ihrer Kritik in gesonderten »Revisionsberichten« niedergelegt. Von diesen Berichten ist bisher, soviel wir wissen, erst einer erschienen, nämlich der

Revisionsbericht zu den Balladen und den Walzern (Band I und 4 der Gesammtausgabe) von **E. Rudorff** (Leipzig 1878. 16 Seiten gr. 8.),

auf welchen wir hiermit die Aufmerksamkeit hinlenken wollen, weil er ausser der vollständigen Durcharbeitung des betreffenden Materials auch einige allgemeine Gesichtspunkte hervorhebt, die für die Beurtheilung der richtigen Lesarten bei Chopin von Wichtigkeit sind. Es ist um so nöthiger daran zu erinnern, weil der musikalische Markt plötzlich mit Chopin-Ausgaben überfluthet wird, die in Anpreisungen das Unglaublichste leisten. Von einer ist die sich die allein correcte, die andere die allein vollständige, eine dritte wieder die billigste, und so weiter. Ein gewisser Musikverschleisser in Pr. Stargardt bietet sogar eine Gesammtausgabe in zehn Bänden für zehn Mark an — Nebenbei gegen baare Vorauszahlung. Hoffentlich finden sich nicht viele Gimpel, die seinen Ketten ins Garn laufen werden. Dagegen Ausgaben, von denen wir wissen, dass sie gut sind, liegen zugleich in einer so hübschen und dabei billigen Gestalt vor, dass wahrlich kein Grund vorhanden ist, jene zweifelhaften und dunkeln Geburten überhaupt zu beachten.

In Rudorff's Revisionsbericht lesen wir Seite 5: »Herr Alkan, ein vertrauter Freund Chopin's, versichert, dass dieser nicht habe unterlassen können, in den zum Stich abgegebenen Niederschriften oder Copien seiner Werke bis zum letzten Moment hier und da zu ändern, und dass auf diese Weise sehr oft Abweichungen zwischen den für Paris, Leipzig und London bestimmten Verleger entstanden seien. Der Bericht zur zweiten Ballade liefert bereits einen Beleg für diese Behauptung« (S. 8). Die Frage nach dem, was im einzelnen Falle von verschiedenen Lesarten richtig sein möge, wird hierdurch ausserordentlich verwickelt und zum Theil unlöslich. Man muss dies wohl beachten, um sich nicht irre führen zu lassen durch Herausgeber, die behaupten, von diesem oder jenem Freunde Chopin's die einzig richtige Lesart vererbt zu haben. Eine andere Bemerkung Rudorff's gehört ebenfalls hierher: — »Herr Franchomme versichert, in einem im Besitz der Frau Dubois in Paris befindlichen gestochenen Exemplar sei hier (bei dem Walzer Nr. 3 in A-moll) von Chopin selbst für die rechte Hand folgendermaassen geändert worden: 

Angenommen, es bestehe über die Echtheit der Handschrift kein Zweifel — eine Frage, die der Revisor offen lassen muss — so würde sich doch daraus allein nach meinem Dafürhalten noch keineswegs das Recht ergeben, eine Variante, die der Componist vielleicht, einem augenblicklichen Einfall folgend, gespielt und darauf einer Dame niedergeschrieben hat, durch den Druck zur endgültigen Lesart zu stempeln. In neueren französischen Ausgaben und nach ihrem Beispiel in den Härtel'schen Octavheften ist in dieser Weise bereits verfahren worden, was um so mehr bedauert werden muss, als die Zuthat die den einfach begleitenden Charakter der rechten Hand plötzlich unterbricht, durch ihr Zuviel den Eindruck eher stört, als hebt« (S. 16).

Zwei andere Bemerkungen, die bei dem 8. Walzer gemacht werden, gehören ebenfalls hierher: »Zu den bereits erwähnten Abweichungen der beiden gleichzeitigen Ausgaben gehört vornehmlich die Stelle S. 3, Takt 6, wo bei Härtel die rechte Hand so lautete  auch in dem handschriftlichen Entwurf findet sie sich mit Tinte in dieser Gestalt notirt, später aber ist mit Bleistift das *g* in *fis*, das *es* in *g* verändert worden; ein schlagender Beweis dafür, dass es sich in diesem Fall nicht um Stichfehler der einen oder anderen Ausgabe, sondern um zwei verschiedene Willensäusserungen des Com-

gewissen handelt. Auf derselben Seite ist dann ferner System 4 Takt 7, System 4 Takt 1—4 nach der Ausgabe von Breslau dis zu lesen, während bei Kistner d steht. Die Londoner Ausgabe hat die beiden ersten Takte des Themas aber den Triller mit d anzuführen, das Autograph ist hier völlig undeutlich. Gewiss ist dis ebensowohl möglich als d. Handelt es sich aber um die Frage der Priorität des einen oder anderen, so wird man geneigt sein, dis als das Ungewöhnlichere einer späteren verfeinernden Redaction des Componisten zuzuschreiben.« (S. 15.) Und später: »Wie Lenart es der linken Hand System 5, Takt 2—4 gehört nur der französischen Ausgabe an, die anderen Ausgaben haben



u. s. w.

Vielleicht hat Chopin auch hier zwischen dem Einfacheren und Feineren aber Complicirten eine absolute Entscheidung nicht treffen mögen.« [S. 14.]

Aus diesen Bemerkungen eines der ersten Kenner Chopin's, der zugleich in gewissenhafter Sorgfalt von Keinem übertroffen wird, geht deutlich hervor, dass in Sachen dieses Componisten, wie in denen so mancher anderen, nichts zum Ziele führt als besonnene kritische Sichtung des vorhandenen Materials, basirt auf gründlicher Sachkenntniss. Und diejenigen Ausgaben, bei welchen solches geschehen ist, sind allein die zuverlässigen, daher natürlich auch die allein empfehlenswerthen.

ANZEIGER.

Herzogenberg, Heinrich von, Op. [illegible] **Lieder und Romanzen** für vierstimmigen [illegible] a capella oder mit Begleitung des Pianoforte. Partitur [illegible] Chorstimmen: Sopran [illegible] Alt [illegible] Einzeln: Partitur No. 1—[illegible] Stimmen No. 1—[illegible] Sopran [illegible] Alt [illegible]

— Op. [illegible] **Zwei Trios** für Violine, Viola und Violoncell.
No. 1 in A dur. Partitur und Stimmen [illegible]
No. 2 in [illegible] dur. Partitur und Stimmen [illegible]

Hille, Eduard, Op. [illegible] **Sechs Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Complet [illegible] Einzeln: No. 1—6 [illegible] und [illegible]

Holstein, Franz von, Op. [illegible] **Frau Aventiure.** Ouverture für grosses Orchester. Erstes nachgelassenes Werk nach Skizzen vervollständigt von Alfred Dietrich. Partitur [illegible] netto. Orchesterstimmen complet [illegible] Vierhändiger Clavierauszug von Alfred Dietrich [illegible]

Huber, Hans, Op. [illegible] **Aussöhnung** (Reconciliation). Aus J. W. von Goethe's »Trilogie der Leidenschaft« für Männerstimmen, Soli und Chor mit Begleitung des Orchesters. Englische Uebersetzung von [illegible] Partitur [illegible] Orchesterstimmen complet [illegible] Clavierauszug [illegible] Chorstimmen: Tenor [illegible] Bass [illegible] Tenor-Solo, Bariton-Solo [illegible]

— Op. [illegible] **Zu Hause Teilen.** (Ed. Mörike.) **Sonate** für das Pianoforte zu zwei Händen. [illegible]

— Op. [illegible] **Drei Melodien** für Violine mit Begleitung des Pianoforte. Complet [illegible] No. 1 in [illegible] No. 2 in E dur [illegible] No. 3 in [illegible] dur [illegible]

Hummel, Ferdinand, Op. [illegible] **Dritte Sonate** (in A dur) für Pianoforte und Violoncell. [illegible]

Irische, schottische und wallisische Lieder für Männerstimmen mit Begleitung von Streichinstrumenten oder Clavier bearbeitet von Rudolf Weinwurm.
No. 1. **Lord Ronald.** Schottisches Lied. Partitur [illegible] Streichstimmen (Violine, Violoncell) [illegible] Singstimmen [illegible] (Tenor [illegible] Bass [illegible])
No. 2. **Der Vogelbeerbaum.** Schottisches Lied. Partitur [illegible] Streichstimmen complet [illegible] (Violine [illegible] Viola, Violoncell, Contrabass [illegible]) Singstimmen [illegible] (Tenor [illegible] Bass [illegible])
No. 3. **Wär' eine Felsenschlucht.** Irisches Volkslied. Part. [illegible] Streichstimmen (Violine, Violoncell) [illegible] Singstimmen [illegible] (Tenor [illegible] Bass [illegible])

Irische, schottische und wallisische Lieder für gemischten Chor a capella oder mit Clavierbegleitung bearbeitet von Rudolf Weinwurm.
No. 1. **Lord Ronald.** Schottisches Lied. Partitur [illegible]
No. 2. **Der Vogelbeerbaum.** Schottisches Lied. Partitur [illegible]
No. 3. **Wär' eine Felsenschlucht.** Irisches Volkslied. Part. [illegible]
No. [illegible] **Das Vermächtniss.** Irische Melodie. Partitur [illegible]
No. [illegible] **Lang ist es her!** Englisches Volkslied. Partitur [illegible]
No. 10. **Die Tochter Erins.** Irische Melodie. Partitur [illegible] Solostimme [illegible] Stimmen zu No. 7—10: Sopran, Alt, Tenor, Bass [illegible]
NB. No. 1—6 erschienen im Jahre 18[illegible]

Keller, Robert, Zwei Paraphrasen über beliebte Lieder für Pianoforte zu zwei Händen.
No. 1. [illegible] C. [illegible] Abendruhe. [illegible]
No. 2. [illegible] Der letzte Gruss. [illegible]

Kempter, Lothar, „Klage der gefangenen Israelis" aus dem Trauerspiel »Nimrod« von G. Koelsl für eine Altstimme und zwölfstimmigen [illegible] mit Begleitung eines dreitheiligen Streichorchesters (sechs Violinen, drei Violen, zwei Celli und zwei Contrabässe). Partitur mit unterlegtem Clavierauszug [illegible] Chorstimmen: Sopran [illegible] Solo-Stimme [illegible] Orchesterstimmen in Abschrift. Dieselbe für eine Altstimme mit Begleitung des Pianoforte [illegible]

Kirchner, Theodor, Op. [illegible] **Mazurkas** für Clavier. Heft 1 [illegible] Heft 2 [illegible] Einzeln: No. 1 in E moll [illegible] No. 2 in [illegible] dur [illegible] No. 3 in G moll [illegible] No. 4 in A dur [illegible] No. 5 in [illegible] moll [illegible] No. 6 in A moll [illegible] No. 7 in C dur [illegible]

Kleinmichel, Richard, Op. [illegible] **Acht Lieder** für Frauenchor mit willkürlicher Begleitung des Pianoforte. Partitur [illegible] Chorstimmen: Sopran [illegible] Alt [illegible] Einzeln: Partitur No. 1—[illegible] Stimmen No. 1—[illegible]

Lange, S. de, Op. [illegible] **Sonate** (No. [illegible] in D dur) für die Orgel. [illegible]

Löffler, J. H., Gratulatio. Concertstück für Orgel. [illegible]

Merkel, Gustav, Op. [illegible] **Waldbilder.** Fünf Charakterstücke für Pianoforte zu vier Händen. Complet [illegible] Einzeln: No. 1. Jagdzug [illegible] No. 2. Waldesrauschen [illegible] No. 3. In düsterer Waldnacht [illegible] No. 4. Waldidyll [illegible] No. 5. Einsiedlers Abendlied [illegible]

— Op. [illegible] **Zwei Militair-Märsche** für Pianoforte zu vier Händen. No. 1. Defiliermarsch in Es. [illegible] No. 2. Trauermarsch in C moll. [illegible]

— Op. [illegible] **15 kurze u. leichte Choralvorspiele** f. Orgel [illegible]

Naumann, Ernst, Op. [illegible] **Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Complet [illegible] Einzeln: No. 1—[illegible] und [illegible]

Noskowski, Siegmund, Op. [illegible] **Melodie und Burleske.** Zwei Stücke für Pianoforte und Violoncell. Complet [illegible] Einzeln: No. 1. Melodie [illegible] No. 2. Burleske [illegible]

— Op. [illegible] No. 1. Melodie. Ausgabe für Pianoforte und Horn in F [illegible]

— Op. [illegible] **Drei Cracoviennes.** Polnische Lieder und Tänze (Zweite Folge) für das Pianoforte. Complet [illegible] Einzeln: No. 1 in Cis moll [illegible] No. 2 in E dur [illegible] No. 3 in D moll [illegible]

Pergolese, Giov. Batt., La Serva Padrona. Die Magd als Herrin. Intermezzo in zwei Acten. Text von J. A. Nelli. Deutsche Uebersetzung und Clavierauszug von [illegible] netto [illegible]

Puchtler, Wilhelm Moritz, Op. [illegible] **Namenlose Sonate** (in Mazurkaform) f. das Clavier zu vier Händen. Complet [illegible] Einzeln: No. 1 in [illegible] No. 2 in B dur. No. 3 in H moll. No. 4 in Fis moll. No. 5 in Cis moll [illegible]

— Op. [illegible] **Charakterstudien** für das Pianoforte. Heft 1. Heft 2 [illegible] Einzeln: No. 1. Waldeinsamkeit [illegible] No. 2. Zigeunermärchen [illegible] No. 3. Dans cette prison [illegible] No. 4. Resolution. [illegible] No. 5. Verlorene Heimath [illegible] No. 6. Humoreske [illegible]

— Op. [illegible] **Charakterstudien** (2te Folge) für das Pfte. Heft 1 [illegible] Heft 2 [illegible] Einzeln: No. 1. Unter Cypressen. [illegible] No. 2. Sturm und Drang. [illegible] No. 3. Danse ostinato. [illegible] No. 4. Liebeslied. [illegible] No. 5. Ein Nachtbild [illegible] No. 6. Tanz-Caprice [illegible]

Schröder, Carl, Op. [illegible] **Zehn leichte Etüden** für Violoncell. Eingeführt am königl. Conservatorium der Musik zu Leipzig. [illegible]

— Op. [illegible] **Zwanzig beliebte Stücke** aus verschiedenen Opern von W. A. Mozart. Als kleine leichte Duette für zwei Violoncell eingerichtet und genau mit Fingersatz, Bogenstrichen etc. versehen. Heft I: No. 1—[illegible] Heft II: No. [illegible]—20 [illegible]

Volckmar, Dr. W., Op. [illegible] **Acht Fortspiele** für die Orgel. Heft 1, Heft 2 [illegible] Einzeln: No. 1 in C dur. No. 2 in D dur. No. 3 in Es dur. No. 4 in G dur. No. 5 in F dur. No. 6 in G dur. No. 7 in A dur. No. 8 in B dur [illegible]

— **Sonaten und Suiten** für die Orgel.
Op. [illegible] **Sonate** in C dur (Fantasie nach den Melodien »Heil dir im Siegerkranz« und »Wacht am Rhein«). [illegible]
Op. [illegible] **Sonate** in C moll. [illegible]
Op. [illegible] **Sonate** in Cis moll (Psalm [illegible]) [illegible]
Op. [illegible] **Suite** in C moll (Psalm [illegible]) [illegible]
Op. [illegible] **Suite** in D moll (Psalm [illegible]) [illegible]
Op. [illegible] **Suite** in C moll (Psalm [illegible]) [illegible]

Wieck, Friedrich von, Op. [illegible] **Erinnerung an Friedrichsruh.** Waldidyll für Pianoforte. [illegible]

Soeben erschien:

Chopin-Album. 50 ausgewählte Clavierstücke (9 Walzer, [illegible] Mazurken, 4 Polonaisen, 4 Balladen, [illegible] Nocturnes, Prélude Op. [illegible] No. [illegible] As dur, Marche funèbre, Berceuse Op. [illegible] Des dur, [illegible] Impromptus, [illegible] Scherzi und Fantasie Op. [illegible] f moll) revidirt von Theodor Kirchner [illegible] netto [illegible]

Hierzu eine Beilage: Steingräber Verlag, Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, [illegible] — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 14. Januar 1880. **Nr. 2.** XV. Jahrgang.

Geschichte der Hamburger Oper unter der Direction von Reinhard Keiser.

(1703—1706.)*)

Clausen und Meyer, welche das Theater gepachtet hatten, traten schon mit dem Jahre 1703 wieder ab, so dass die Wittwe Schott sich genöthigt sah, die Leitung selbst in die Hand zu nehmen. (Mattheson's Patriot S. 185.)

1. Direction der Wittwe Schott. 1703.

Madame fand die Unterstützung der besten vorhandenen Kräfte und begann ihre Theaterleitung mit dem Originalwerke:

104. Die verdammte Staat-Sucht, oder der verführte Claudius. Hamburg, 1703. 10 Bl. Vorwort, 3 Acte. 30 Verwandlungen. 50 deutsche Arien. 20 in der Rundstrophe. 20 italienische Arien, sämmtlich mit da capo, und keine derselben übersetzt. (Das erste Stück, in welchem italienische Arien mit dem deutschen Text vermengt sind.)

Das Werk ist von Hinsch gedichtet und von Keiser componirt. Postel hatte seine Feder niedergelegt, aber Hinsch war noch ganz munter, und da sein grosser College schwieg, so war es ihm, als ob er an dessen Statt reden müsse. Er wurde daher gelehrt, aber man kann nichts Dummeres lesen, als sein breitspuriges Vorwort. Dass Keiser seine Poesie zur Composition annahm, schmeichelt ihm nicht wenig. So sagt er denn auch am Schlusse des Vorberichts: »Wann nun hierzu die auf den hiesigen Schau-Platz schon mehr als einmal mit höchstem Vergnügen gehörete Musik des Hoch-Fürstlichen Mecklenburgischen Herrn Capellmeisters Keysers kommet und vornehmlich die von demselben eingerückte italiänische Arien von dessen Erfahrenheit ein nicht geringes Zeugniss geben: So ist nicht zu zweifeln, dass der geneigte Leser und Zuschauer hieran nicht seinen geneigten Wohlgefallen haben werde.« Einen solchen Wohlgefallen hatte das geneigte Zuschauer auch daran, das Stück erntete recht vielen Beifall, so dass man es noch 1720 wieder hervorsuchte. Als Dichtung ist es zwar elend, doch lebt Feuer die zugleich gebauten Arien.

Für uns ist der Claudius denkwürdig als die erste Hamburgische Oper, mit italienischen Arien gestreut worden, und Reinhard Keiser hat den traurigen Ruhm, solches im Werk gesetzt zu haben. Die Art, wie Hinsch davon spricht, zeigt deutlich, dass Keiser es war, welcher Hinsch neue Reizmittel erntete; zum Lohne dafür wurde es auch sofort seinen

*) Vergl. das vorige Kapitel »Geschichte der Hamburger Oper vom Abgange Kusser's bis zum Tode Schott's. — 1690—1702« in No. 32 bis 51 des vorigen Jahrgangs dieser Zeitung.

Deutschen als italienischen Tonsatze geliefert. Warum wird nicht behauptet, dass die elf Arien des Claudius die ersten italienischen Texte gewesen seien, welche auf der Hamburgischen Bühne gesungen wurden, denn gesungen war hier schon seit vielen Jahren Italienisch, in ganzen Stücken oder zwischen dem Deutschen, namentlich der kosmopolitischen Kunst der Lehrmeister in der italienischen Singekunst, was es welcher auch die italienische Sprache mit Erfolg heimisch machte. Aber so lange Schott lebte und Postel dichtete, kam das Gemengsel wenigstens nicht in die Textbücher, und Originalwerke, die in Hamburg entstanden, blieben unter allen Umständen rein davon. Bressand in Braunschweig arbeitete nach denselben Grundsätzen. Das Versprechen, welches bei der Begründung dieses Theaters gegeben wurde — es solle zur Beförderung der deutschen Sprache dienen — scheint nun Schott und seinen besten poetischen Mitarbeitern als vergessen zu sein. Aber schon bei diesem ersten, unter den neuen Verhältnissen zu Stande gekommenen Stücke kündigt sich eine andere Zeit an. In dem neuen fremdländischen Zug- und Prunkmittel haben wir ein weithin sichtbares Zeichen von dem hereinbrechenden Verfall des Hamburgischen d. h. des deutschen Theaters. Im Bunde mit anderen Uebelständen, welche schon in den vorigen Kapiteln gelegentlich zur Sprache kamen, musste dieses Reizmittel höchst verderblich wirken und bei der deutschen Bühne jede Selbständigkeit und gedeihliche Fortentwicklung mit der Zeit unmöglich machen. Man beschritt auf diese Weise nicht den nationalen Oper den Weg, der am kürzesten und sichersten zum künstlerischen Bankrott führte, was aber Keiser so merken müsse, die ersten Anstiften wurden sogar allgemein gelobt, ohne dass Jemand widersprochen hätte. Nicht ein einziges Wort des Tadels über diese Sprachmengerei ist uns aus jener Zeit erinnerlich. Die Hamburgische und sonstige deutsche Oper folgte hiermit einem Zuge der Zeit, welcher sich auch bei anderen ausländischen Theatern geltend machte, z. B. bei der in diesen Jahren gegründeten Londoner Opernbühne; aber weil Hamburg in der Oper nicht, wie London, erst von gestern war, so bedeutete das Einschlagen dieses neuen Weges ein Preisgeben seiner besseren Vergangenheit. Die deutsche Bühne war es daher namentlich, welche bei diesem Spiel mit italienischen Worten die Zeche bezahlen musste.

Mit den Werken, welche Claudius in Anspruch nahm, hatte Frau Schott ihre Directionskünste schon vollständig erschöpft. Sie fand nun doch, dass es leichter sei, von der Directionsloge aus die Vorstellungen anzusehen, als dieselben in Wirklichkeit zu leiten. Bei dem nächstfolgenden Stücke hatte die Frau Wittwe Schott bereits das Dinge satt und überliess den Direc-

torium dem Hn Keiser und dem Hn Drüsike, Pacht Weisen, schreibt Mattheson im Patrioten S 149. Wir kommen damit an eine neue Periode, an eine der merkwürdigsten und wichtigsten, und an die lustigste von allen.

5 Direction von Keiser und Drüsike. (1703—1706.)

Drüsike war ein Literat, weiter wissen wir nichts von ihm. Er stand also zu Keiser etwa wie Kremberg zu Kusser. Da nun Keiser's Theaterleitung im wesentlichen eine Wiederholung der früheren Kusser'schen war, so wird durch Drüsike die Aehnlichkeit noch vollständiger. Was Kusser's Direction so deutlich gelehrt hatte, das war also für Keiser vergeblich gewesen. Er liess sich auf einen Socius ein, für welche er bei weitem nicht das Geschick seines Vorgängers mitbrachte. Kusser war ein geborener Director, von dem man freilich sonst unruhigen Geistes nie gehört hat, dem es ihm an bürgerlicher Solidität fehlte. Keiser war ein leichtsinniger Lebemann ohne feste Grundsätze und bei seinen dreissig Jahren ohne gesicherte Lebenserfahrung, dessen sonniger Halt und Schatz das compositorische Genie bildete. Aber diese köstliche Gabe der musikalischen Erfindung war ihm viel sicherer, wenn er der Bühne als Privatmann gegenüber stand, als wenn er Zeit und Kraft in dem Gewirr der Tagesgeschäfte vergeudete. Die folgende Erzählung wird merkwürdige Belege hierzu geben. Offenbar glaubte er nun als Director alles selber verdienen zu können, was seine beständig aufgeführten Werke einbrachten. Ohne Zweifel hätte die verständige Verwerthung seiner künstlerischen Mittel ihn zu einem reichen Manne machen und das Hamburgische Theater zu einer dauernden Institution erheben können. Aber nun stürzte sich alles in Ausschläge, die verwegen gemacht wurden, strömten die Freunde goldne Berge zusammen, und nun begann eine Zeit überstürzender thörichter Vergeudung, die anfangs allerdings einen goldigen Schein verbreitete. Mattheson, welcher als Augenzeuge alles mit erlebte, erzählt: »Im Jahr 1703 war er, nebst einem gewissen Gelehrten Nahmens Drüsike, selbst ein Pachter und Mitregent der Opern worden. Das währte [kaum] ein Jahr. Und um diese Zeit hatte sich seine gewisse Mutter bei ihrem wahren Sohn in Hamburg ein... Da ging es in Saus und Braus doch zur im Anfange Graupner und Grünewald wussten sich das damahlige Wolleben gut zu nutze zu machen; das liebe Frauenzimmer hatte jedoch den grössesten Theil daran. Die Mutter zog aber bald wieder. Das flüchtige Glück irrte gewaltig umher. Man konnte mit der Rechnung nicht fertig werden. Drüsike hörte auf zu bezahlen und verschwand aus unsern Augen, denn er hatte den Nolenstuhl nicht, mit dessen sich Keiser noch zu rechter Zeit zu helfen wusste, indem er 1708 und 1710 acht Opern nach der Reihe hervor brachte, und also seinen Staat in verbrämten Kleidern mit 2 Dienern in Aurora Liberey ziemlich fortsetzen konnte.« (Ehrenpforte S 128.) Der Bericht dieser sehr gedrängten Worte erstreckt sich über acht Jahre, und obwohl er die Sachen mehr versteckt als hervorhebt, ist er dennoch sehr deutlich. Noch deutlicher wird derselbe, wenn man das unmittelbar Vorangehende hinzu nimmt. Mattheson leitet nämlich seinen Bericht mit diesen Worten ein: »Da nun solchergestalt unser Keiser seine ersten und besten Lebensjahre bei uns, hier in Hamburg, zugebracht hat, so wüssten wohl diejenigen, welche ihm näher als andere, gekannt und sehr viel mit ihm umgegangen sind, nicht wenig von ihm zu erzählen: allein es sind theils solche Dinge, die der Mensch, vom Weibe geboren, selbst weder wissen noch Andere kann, theils auch mit solchen abentheuerlichen Umständen vergesellschaffte Zufälle, die sich, wenn dieselben gleich allerseits wohl gegründet wären, dennoch besser in einem musicalischen Roman, als in einer Ehrenpforte schicken würden. Ein Geschichtschreiber muss die lautere Wahrheit zum Zweck haben, wenn er aber zugleich dabei den Leuten die gebührende Ehre geben will, muss er auch die Bescheidenheit nicht aus den Augen setzen, und in ungewissen Stücken lieber still schweigen.« (Ehrenpforte S 127.) Der Artikel für die »Ehrenpforte« wurde übrigens bald nach Keiser's Ableben zu Papier gebracht, war daher in doppelter Hinsicht rücksichtsvoll abgefasst. Das ganzen Wesen dieser Jahre in seinen Originalfarben brauchen wir nun allerdings nicht, sondern müssen ihn aus einzelnen Andeutungen zusammen stellen. Weil Keiser's Mutter völlig das Naturell ihres Sohnes besass, war niemand da, der dem tollen Unwesen steuern konnte, und »das liebe Frauenzimmer« d. h. ein Haufe galanter Schönen herrschte unumschränkt und verschlang bald Alles. Das Ende war die Sündfluth. Aber zu Anfang ging es, wie gesagt, in Saus.

Die erste Oper war ein Gratulationsstück.

405. Die Geburt der Minerva, bei der Feyrung des glücklichen Geburtstages der ... Pr Louisen, regierenden Königin zu Dennemark ..., gebornen Hertzogin zu Mecklenburg ... In einem Singspiele vorgestellet, im Jahr 1703. 60 Bl. Vorwort, 3 Acte und Beschreibung des am Schlusse der Oper abgebrannten Feuerwerks. 60 deutsche Arien, 10 in der Rundstrophe, 60 italienische Arien, 60 mit da capo, sämmtlich in Prosa übersetzt. 10 Verwandlungen.

Ebenfalls eine gemeinsame Arbeit von Hinsch und Keiser. Den Inhalt bilden lauter ordinäre Göttergeschichten, die gewiss zur Sache gehören, und das Ganze ist elend ausgedrückt. Von der Composition heisst es wieder: »So wohl die Italiänische als Teutsche Musique zu dieser Opera ist vom Herrn Capell-Meister Keisern gesetzt.« Der Componist kannte die Königin wohl schon von Mecklenburg her persönlich, später fand er am dänischen Hofe eine freundliche Aufnahme. In Hinsch's Vorwort kommt auch Griechisch und Ebräisch vor, und Feind lobt »die gelehrte Vorrede vor der Opera Minerva« in einer seiner Streitschriften aus dem Jahre 1705, von welcher später in einem besonderen Abschnitte die Rede sein wird.

406. Die über die Liebe triumphirende Weisheit, oder Salomon. Im Jahr 1703. 82 Bl. Vorwort und 3 Acte. 60 Arien, 35 in der Rundstrophe, sämmtlich mit deutschem Text. 14 Verwandlungen.

»Comp von Keiser. Poesie von Hrn Hunold, ohne Menantes.« (Patriot S. 183.) Wir kommen hiermit zu einem neuen Dichter für die Hamburger Bühne, der nicht eben zu den schlechtesten gehört und in der damaligen Armuth geradezu mit Auszeichnung genannt werden muss. Sein Antheil an diesem Salomon beschränkt sich übrigens auf einige Umarbeitungen und Zusätze, denn das Stück entstand ursprünglich in Braunschweig, wo es 1701 zur Aufführung kam. Vermuthlich benutzte auch Keiser die Braunschweigische Musik grössten theils. Das Stück ist bereits in den »Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft« I 255—257 besprochen. Es gehörte zu den unmodischen geistlichen Opern und wurde wahrscheinlich von Herzog Anton Ulrich zu Braunschweig nach italienischen Vorbildern verfertigt. Dieser Versuch denn dann wieder dem Hamburger Hunold zur Anregung für ein neues Stück, welches dem Salomon auf dem Fusse folgte.

407. Der gestürzte und wieder erhöhte Nebucadnezar, König zu Babylon, unter dem grossen Propheten Daniel. Im Jahr 1704. 60 Bl. Vorwort und 3 Acte. 61 deutsche Arien, 47 in der Rundstrophe.

Von Hunold und Keiser. Das Vorwort sagt: »Die Ehre, welche Salomon als eine biblische Geschichte erworben, hat uns veranlasset, auch eine der schönsten biblischen Historien auszusuchen, und daraus eine Opera zu verfertigen.« Bei diesem Nebukadnezar wird uns selbst, was uns ihm von dem

grossen Propheten Daniel berührt werden, auch seine Metamorphosis oder Verwandlung in ein wildes Thier lebhaft vorgestellet.« Bei ist wahr ein Stoff für viele Spiele wird hier ganz behenzt so in ein einziges Operngericht zusammen getragen dass auf dem Wasser der hin und her wogenden Liebeshändel einzelne biblische Brocken schwimmen

Die »galanten« Scenen waren die Domäne der Metastase in Rom hat er mitunter recht nette Einfälle Sarina und Barsine stellen ein königliches Liebespaar vor Er nennt seine Barsine eine Göttin, während er selber nur ein Mensch sei Sie benutzt diesen Titelsatz um sich näher eine so erklären

Aria.

Nur in der Augen Sternen-Schein
Steht der Verliebten Glücke
Ihrem frage nicht nach meinem Stoff
Denn wenn ich eine Göttin bin,
So auch meine Blicke
Doch dem Orakel sein
Nur in der Augen Sternen-Schein
Steht der Verliebten Glücke [I, 9]

Am meisten hat in diesem gern gesehenen und oft aufgeführten Stücke Nebukadnezar's Thierleben angezogen schon von der ersten Aufführung an Die Vorstellung desselben wird nach immer als Muster von Dreistigkeit bleiben Wir setzen deshalb die Scene her

»Der Schauplatz praesentiret eine wüste Einöde Nebucadnezar an Haaren mit Adlers Federn und Klauen bewachsen, unter vielen wilden Thieren

Ograme (eine Prinzessin in Liebeskummer)
Weil alle Welt die Tugend will verfluchen,
Muss ich den Schatz — — bei wem Verlassen suchen?
(Sieht auf Nebuc. an)
Was Furcht und Schrecken (sie weicht erschrocken zurück)
Muss mir der Anblick nicht erwecken?
Soll diese grausame Gestalt
Das Ebenbild der grossen Könige sein?
Ist das sein prächt'ger Aufenthalt?
Hüllt ihn so theurer Purpur ein?
Ist dieses Gras und Heu
Sein königliches Mahl?
Ist diese Wüstenei
Sein Babylon, die Burg sein prächt'ger Saal?
Sind diese wilden Thiere
Die Mächtigen, die er im Lande hat?
Der Qual und Angst, die ich verspüre!
(Geht näher zu ihm.)
Vielleicht hat die Vernunft noch etwas bei ihm statt
Erinnerst du dich deiner Herrlichkeit?

Nebuc. (Die Music antwortet und er geberdet sich seltsam.)

Ogr Erkennest du dich, was du selber bist?

Nebuc.

Ogr Und weisst du nicht, wer bei dir ist?

Nebuc.

Ogr Ist dein Erlösung noch nicht weit?

Nebuc. (Er brummet als ein Vieh.)

Ogr Das Grauen, Angst und Schrecken
Will mich aus folgende gar bedecken
Mein Unglück der die Liebe macht,
Die Belsazare in Raserei gebracht,
Wird fast dabei vergessen.
Doch ach! wer ist unglücklicher als ich?
Denn alles hat sich wider mich verschworen
Mein liebster Prinz verfolget mich
Die ganze Welt entzieht mir die Ruh
Ich fühle meine Noth so sehr
Und du, gestrenger König du
Hast kein Empfinden mehr
(Er brummet und stellt sich übel)
Ihr Sinnen ach wie schauret mir die Haut!
Man fürchtet sich bei keinen Ungewöhnten
Als mir selbst bei dem Spectacul graut.
Ein kalter Schweiss befället mich
Fast alle Glieder zittern
Die Haare haben sich
Und wollen mir zu Berge stehn
Ich kann vor Angst nicht weiter gehn

Aria.

Fliehe dieses Wüsten-Schrecken
Flieh Unglückliche wohin?
Auch wo Molch und Drachen lecken
Will ich mich noch aber verstecken
Als wo ich selber bin
Fliehe da Capo. [III 3.]

Mit besserem Erfolg benutzt ihn später Daniel denn als danach singt

Aria

Erbarme dich du Herr der Sternen,
Auf Strafe folget gnädig sein
Es machen solche Schmerzen
Die Trübsal und die Pein,
Ja oft die meisten Herzen
Von ihren Flecken rein
Erbarme dich da Capo (III 16)

da erhält Nebukadnezar »die vorige Menschheit wieder und richtet seine Augen gen Himmel« Gott dankend im Gesange

Hunold konnte keinen gierlichen Vers zu Stande bringen in der kurz rhythmisirten musikalischen Sprache kann er Postel's Nachfolger heissen Aber einen Stoff ästhetisch zu bewältigen hat er nie vermocht Der kleine Funke von ernster Lebensansicht, der in ihm glimmte, führte zu der Wahl biblischer Geschichten, zu deren Gestaltung ihm doch fast alles fehlte

Auf Grund des alten Textes wurde die Oper von Ernst Pasqué in der »Darmstädter Ztg.« 1864 besprochen und hierbei bemerkt »Was diesen alten Nebukadnezar auch in einer Hinsicht interessant für Darmstadt macht ist, dass die Hauptrolle von Keiser für das Talent und die Stimme Hassewalds geschrieben wurde der von 1709 bis October 1714 erster Vocalbassist der Hamburger Oper, dann aber von letzterem Zeitpunkte an bis zu seinem Tode 20 December 1729 Bassist und Vicekapellmeister bei den Opern am Hofe des Landgrafen Ernst Ludwig zu Darmstadt war.« (S. Allg Theater-Chronik Leipzig 1866 vom 12 Jan. S. 22—30)

Diese Oper ist wohl unmittelbar nach Neujahr 1704 aufgeführt. Dann lagen »die Opern 1704 aus gewissen Ursachen still.« (Ehrenpforte S. 191) Leider sagt Mattheson über diese gewissen Ursachen nichts näheres. Die Pause kann aber nur von kurzer Dauer gewesen sein, denn Händel schrieb am 18 März 1704 an Mattheson welcher damals in Holland reiste dass die Zeit heran komme, wo man ohne Matthesons Gegenwart nichts bei den Opern werde vornehmen können. (Ehrenpforte S. 31) Dieser hatte damals die Absicht, von Holland nach England Frankreich und Italien zu reisen; aber es drangen seine Eltern und Freunde in Hamburg, vor andern Händel und die Oper, ganz ungemein auf seine Rückreise, ja selbst der Beichtvater musste mit dazu helfen Bei seiner Heimkunft und den wieder angefangenen Singspielen in Hamburg« etc. (Ehrenpf. 192). Die Opernherrlichkeit kann aber nur kurzen Bestand gehabt haben, denn Mattheson fährt fort: »Mittlerweile, weil die Opern verboten wurden, reisete er den 9 August nach Quedlinburg« etc. (Ehrenpf. 192.) Abermals

ein »Verbot«, und abermals keine Gründe dafür angegeben! Welches nun auch die Ursachen gewesen sein mögen, ob von der Direction oder durch andere Umstände verschuldet, eine gedeihliche Führung der Geschäfte war bei solchen Störungen unmöglich. Das Theater war der Behörde von Anfang an auf Gnade und Ungnade ergeben und musste solches von Zeit zu Zeit oft eines Laune und Willkür empfinden. Dieses wirkte wesentlich mit zum Verderben des Institutes. Die Ausschreitungen der Bühne gegenüber Strenge üben, ist nicht nur gestattet sondern durchaus geboten, vorausgesetzt dass dieselbe mit einer als erkaltenden Theilnahme eines in einen geht. Nur was auf solche Weise das Institut wirklich fördert und erzieht, der darf es unter Umständen auch strafen. Einen andern Standpunkt darf die Stadt- oder Staatsbehörde hier nicht einnehmen.

Von Mattheson wissen wir noch, dass die Vorstellungen im Spätherbst 1704 wieder gestattet waren. »Am 20 October, da der Schauplatz wieder eröffnet wurde, liess er [nämlich Mattheson] seine vierte Oper in Hamburg aufführen.« (Ehrenpf. 192.) Diese hiess

408 Die Bestia-Liebe, oder Die unglückselige Cleopatra, Königin von Egypten. 1704. 44 Bl. Vorwort und 3 Acte. 24 Arien, 20 in der Rundstrophe. 14 Verwandlungen.

Den Text machte (wahrscheinlich einen einen italienischen Vorlage) ein neuer Poet Namens Feustking, ein junger Theologe, von welchem wir einen mehr hören werden. Mattheson der Componist sang die männliche Hauptpartie und machte darin der Person des Antonius so natürlich einen, dass die Zuschauer bei der verstellten Selbstentleibung, ein lautes Geschrei erhoben.« (Ehrenpforte S. 192.) Dies war also ein Seitenstück zu seinem Wuthen Scenen. Diese Scene gehört auch zu dem Besten in dem Stücke und besitzt durch die Auslassungen des lustigen Dieners Dorotheus eine gewisse originelle Hoheit.

Fünfter Auftritt.

Antonius. Dorotheus.

Ant. Mein Leid ist unaussprechlich gross
Und mögt' ich fast, wie Niobe
Im harten Steine
Von kummerreichem Weh
Verwandelt sein.
Verlassener Anton, was nützt es einen
Noch länger sich in diesem Koth zu quälen?
Das Leben ist dir ein verhasstes Joch.
Nur fort, bemühe dich
Was besseres zu wählen!
Cleopatra
Wie zuletzt einen
Aus der gewölbten Höhen?
Ja ja, mein Engel, ja
Ich komme bald, dein Angesicht zu sehen.

Aria.

Itzt will ich bei dir sein
Bei dir, geliebte Seele!
Und weil ich bei den Sternen
Erblicke deinen Schein
So will ich mich entfernen
Aus meiner Leiden Höhle
Und ewig bei dir sein,
Bei dir, geliebte Seele.

Komm, scharfer Stahl! komm angenehmer Tod
Komm, höchst erwünschte Ruh!
Auf auf Antonius, was zögerst du?
Durch deinen Stich entgeh' ich aller Noth
Komm scharfer Stahl komm angen — (Er ersticht sich.)

Dor. Halt, halt! Da liegt er schon
(Die Trabanten kommen und tragen ihn davon.)
Auf allen Vieren ausgestreckt.
Das ist das Schwert, mit seinem Blut befleckt,
Damit will ich ins Lager laufen,
Um mir dadurch ein gutes Boten-Lohn
Vom Kaiser zu erkaufen.

Aria.

Wird einer am Hofe erhoben,
So wird er geröhmet, ich muss ihn auch loben,
Fällt einer ein tapferer Mann,
So wird er verlästert, ich spey ihn auch an
Geht einer auf Eier, ich tret' auch gelinde,
Und hänge den Mantel nach Wetter und Winde.
(III, 5.) (Geht ab.)

Das erschütternder Tragödie ein erheiterndes Possenspiel auf dem Fusse folgen zu lassen und dadurch die gegenwärtig erregten Gemüther sofort wieder abzuwiegeln — dies war also kein Privilegium der Griechen, unsere alten Operisten kannten den Kunstgriff ebenfalls und benutzten ihn auf ihre Art.

Von der auf das Obige folgenden sechsten Scene theilen wir die erste Hälfte als eine weitere Probe der Kunst der Librettisten mit.

Sechster Auftritt.

Der Schauplatz ist ein weites und finsteres Gefängniss.

Candace. Juba, geschlossen.

Cand. Ob gleich mein Herz in seinen Thränen schwimmet,
So sind sie doch nicht mächtig zu ersticken
Die Flammen, so in mir verborgen glimmet.
Sie leitet einen bis in des Kerkers Nacht,
Um dem Geliebten zu erweisen,
Dass einen so sehr der Sorgen schwere Wacht
Als ihn die harten Knoten
Und unverdiente Fesseln drücken.

Aria.

Dieses ist der Liebe Brauch
Alle Schmerzen
Und Verdruss,
Die mein Schönster leiden muss
Gehen mir zu Herzen
Alle Sorgen sind gemein,
Was ihn ängstet, plagt mich auch
Dieses ist der Liebe Brauch.

Juba. Candace, ja, einen Herz soll dich verehren
Cand. (Ach angenehme Stimme!)
Juba. Ich weiche nicht
Ob mir gleich Schwert und Tod den Lebens-Faden bricht.

Cand. (Annehmlichster, fahre fort! ich will
In aller Still
Dich mit Vergnügung hören.)

Aria.

Harte Fesseln ihr seid Zeugen,
Zeugen meiner festen Treu'
Hilf, ihr Steiner, sagt ihr es
Und erzählet,
Was mich quälet
Was mein Mund nicht sagen kann
Dass ich meiner Schönen eigen
Lebend und auch sterbend sey.
Harte Fesseln ihr seid Zeugen,
Zeugen meiner festen Treu. (III, 6.)

Eine scenisch sehr passend verwerthete Arie der Prognosen lautet:

Aria

Das Lieben ist ein Sonnen-Schein
Vermischt mit Ungewitter,
Bald thut es sanft bald gibt es Pein
Bald füllt ein Thränen-Regen ein
Bald ist es süss bald bitter
Das Lieben ist ein Sonnen-Schein
Vermischt mit Ungewitter [III, 12.]

Hiermit ist der Text in genügenden Proben von seiner besten Seite veranschaulicht. Der Werth des Ganzen ist gering. Fassung steht mit wenig über Kirsch und Nothnagel.

(Fortsetzung folgt.)

Palestrina's Cantica Canticorum in deutscher Bearbeitung.

Vor etwa Jahresfrist erschien ein Werk von dem altkatholischen Pfarrer Herrn Thürlings betitelt

G. P. da Palestrina's Hohes Lied. Für fünfstimmigen Chor. Auswahl für den Concertgebrauch herausgegeben und mit deutschem Text versehen von **Adolf Thürlings.** Leipzig, Breitkopf und Härtel (1879.) VIII und 63 Seiten gr. 8. Partitur Pr. 5 ℳ. [Stimmen ebenfalls 5 ℳ. Text 10 ₰.]

Unternehmungen, den Erzvater der Kirchenmusik durch deutsche Uebersetzungen, sowie durch bequeme Einrichtungen seiner Werke für die Aufführung, unter uns bekannt zu machen, verdienen gewiss die Unterstützung Aller, denen die Verbreitung Palestrinischer Musik am Herzen liegt. Der Herausgeber hat sich das Motettenwerk gewählt, welches der Meister aus Texten des Hohen Liedes geflochten hat, geflochten in einem fabrizirend andächtigen Sinne als Kranz für die Braut Christi. Herr Thürlings verfolgt nun den Zweck, diese in kunstvoller Stimmenverflechtung geschriebenen Gesänge uns so zu sagen menschlich näher zu bringen, indem er sie — angeregt durch einen Aufsatz in der Augsburger Allgem. Zeitung — als Liebesgesänge oder Gesänge der Liebe aufgefasst wissen will. Was er sich dessen vorstellt, wie er die Stücke ausgewählt und eingerichtet hat, und welche Ansprüche er an die Aufführung derselben stellt — alles das hat er in einem Vorwort angegeben, welches wir hier vollständig mittheilen wollen, um dem Herausgeber die Möglichkeit zu gewähren, sein eigenthümliches Unternehmen mit seinen eigenen Worten erklärt zu sehen.

»Vorwort.

»Der ehrwürdige Baini, Palestrina's Biograph, ist für die Beurtheilung anderer Componisten keine unbefangene Autorität. Wo er aber über die Werke seines Meisters selbst ein Urtheil fällt, da darf man seine Worte durchweg als einen sicheren Gradmesser für den Werth eines Compositeurs betrachten.

»Das überschwängliche Lob, welches er dem — zuerst in dem 1584 — erschienenen IV. Buche der fünfstimmigen Motetten, dessen Text dem Hohen Liede entnommen ist, gespendet hat, erweckte daher mit gewissem Recht in mir das Verlangen, dieses merkwürdige und einst so berühmte Werk näher kennen zu lernen. Ein Aufsatz über dasselbe in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung (1878 Nr. [illegible]) machte das neuere meine Aufmerksamkeit in dahin Grade rege. Dieser Aufsatz war mit einer sonst in unserer Zeit nicht allzu verbreiteten Sachkenntniss und mit einer wohlthuenden Begeisterung geschrieben, und verfolgte den Zweck, durch Vertheidigung des Textes gegen die gewöhnlichen Vorurtheile des Publicums, durch richtige Würdigung der ebenso herrlichen Musik und durch praktische Winke für die Aufführung unsere Gesangvereine und Concertinstitute zum Studium des Werkes anzufeuern.

»Mittlerweile war letzteres von Franz Espagne im IV. Bande der Ausgabe des Breitkopf und Härtel'schen Verlags neu herausgegeben worden, und jeder sah sich leicht davon überzeugen, in wie seltenem Grade dasselbe verdient, erneuertes Aufführungsleben zu gewinnen.

»Obgleich ich mich bin, dass schon ein flüchtiger Einblick in diese Partitur des echten Musiker davon hinreissen wird, so muss ich doch über Werth und Charakter des Werkes Einiges sagen. Palestrina selbst versicherte dem Papste Gregor XIII., dem er sich »Mühe gegeben habe, die geistlichen Freuden dieses Hochzeitsliedes mit Tönen auszudrücken«, und auch seine Vorrede (die man in der Espagne'schen Ausgabe nachlesen wolle) sagt das Stil der Werkes etwas »ebenmässiges«, als »ein Componist sonst in Kirchengesängen angewandt habe«, und beruft sich darauf, dass »die Sache dies erfordert habe«. Die »Cantica« sind in der That keine Kirchenmusik im liturgischen Sinne des Wortes, und der Verfasser des oben besprochenen Aufsatzes hat selbst darin Recht, dass er annimmt, gewiss [illegible] dass er (Palestrina) nicht einer lahmen Allegorie zu dienen gedachte, sondern das »Lied der Lieder« aus vollem Herzen als Liebeslied sang. Freilich enthält Palestrina's Vorrede den Satz, dass die »Cantica« die »göttliche Liebe Christi und der Seele, seiner Braut«, enthalten, aber da dann doch nur als über dem Ganzen schwebender Gedanke sein, der dem Wechsel die Ehrgesse schon in ihm selbst begründete eher als beinahl verbürgt und lässt es minder Raum dazu die bessere Welt gaben, aber musikalisch illustrirt waren doch nur die dem Texte innewohnenden Stimmungsdaten, und das ist eben das »Liebeslied«. So ist denn in all diesen Gesängen — um ebenfalls mit dem Verfasser jenes Aufsatzes zu sprechen — »ein jugendlich frisches, bald freudig aufjauchzender, bald sehnsüchtig Eingebungssamen Tone, eine Anmuth und »Süssigkeit«, von der die Wenigen heute zu dieser vorzugen, dass sie überhaupt mit strengem Contrapunktik vereinbar sei. Auf dem Ganzen aber ruht eine eigene Leichtigkeit, Erhabenheit und geistige Verklärung, dabei zeigt die Musik eine Präcision des Ausdrucks, einen Schatz der Cantilene, Ebenmaass und Sicherheit des Aufbaues, dass wir in dem Hohen Liede eine der höchsten Kunstleistungen aller Jahrhunderte erblicken dürfen.

»Dieses herrliche Kunstwerk darf nicht in den Partituren vergraben bleiben; es ist viel zu sehr geeignet, Gemeingut einem ernsteren musikalischen Publikum gerade in Deutschland zu werden.

»Dazu bedurfte es aber vor allen Dingen einer stilgehaltigen Uebertragung des Textes. Wenn auch der Titel »Motetten« auf religiöse Musik hindeutet, so erschütterl doch durch den Text wie durch den Stil jeder liturgische Hintergrund hiermit die letzte Spur verwischt, so dass nach dieser Richtung dem Lateinischen kein Vorzug mehr zuzusprechen ist, und das deutsche Gemüth das volle Recht hat, zu verlangen, dass ihm deutsche Textworte ihm ein unmittelbares Verständniss des Gesanges ermöglicht werde, gerade so wie auch das ins Italienische oder Englische wohl künftige Deutschen ein gleiches bei einem Mozart'schen Oper oder einem Händel'schen Oratorium verlangen darf.

»So entschloss ich mich denn, nachdem einige aus Privatgebrauche ausgeführte Textübertragungen mir die Gewissheit der Ausführbarkeit des Unternehmens gewährt hatten, zur Veranstaltung einer neuen vollständigen Ausgabe mit deutschem Text, und die Verlagshandlung ging bereitwilligst auf diesen Plan ein.

»Wie schwer indessen eine allen billigen Anforderungen entsprechende Uebersetzung herzustellen sei, das mögen wohl nur wenige richtig würdigen. Ich habe seit langen Jahren nie versäumt, in alle Gebiete der Musik einschlägige Arbeiten dieser Art mit Aufmerksamkeit zu verfolgen, und ich darf nicht verschweigen, dass mir unter allen am meisten die vortreffliche Uebersetzung der Oper Don Giovanni von Bernhard Gugler, so wie die Grundsätze, welche derselbe mit Vorliebe im Vorworte dieser Ausgabe derselben Oper (Breslau, [illegible]) entwickelt hat, Ziel und Richtung gaben.

»Dem philologischen Kritiker sei bemerkt, dass es nicht meine Aufgabe war, das biblische Buch zu übersetzen, sondern den lateinischen Text, der der Tondichtung zu Grunde gelegt, und zwar in jenem Sinne, der vermuthlich der damalige war. Dass die Gesetzmässigkeit der lateinischen Sprache in Bezug auf die Betonung der Wörter und die Kürze des Ausdrucks die Uebersetzung sehr erschwert, braucht dem Kundigen nicht gesagt zu werden.

»Die Lehrübertragung musste sich indessen schon wegen der Eigenthümlichkeiten des Textes auf eine Auswahl aus Gesängen beschränken. Ueberdies würde die ganze Zahl der Motetten (29) eine Gesammtaufführung niemals gestatten. Ich biete daher gegenwärtige Ausgabe nur die Nummern [illegible] des Werkes. Obgleich auch die nicht aufgenommenen Stücke das Beisegl so viel enthalten, so wird man doch finden, dass die schönsten Perlen fast alle in diese Auswahl übergegangen sind. Leid ist mir's vornehmlich um das Stück Nr. [illegible], welches zu den allerschönsten gehört, aber leider die Uebertragung des Textes wohl nicht vertragen möchte.

»Die Reihenfolge Palestrina's habe ich aus guten Gründen beibehalten. Die 29 Nummern des Werkes bilden einen mit Absicht so angeordneten Cyklus, dass die Reihenfolge des biblischen Textes zum

Theil hat weichen müssen. Baini's Meinung, Pierluigi habe diese Motetten ganz in den Augenblicke seiner feurigen Inspiration bearbeitet und sie in derselben Reihenfolge stehen lassen, wie sie aus seiner Feder geflossen, widerlegt sich leicht durch genauere Beobachtung der vom Tondichter beliebten Reihenfolge, sowie durch Erwägung der Thatsache, dass die Tonarten sowie den Stimmumfang und dann Stimmverhältnisse des Ganzen entsprechend gewählt wurden. Die Nummern 1—12 sind in dorischer, 13—14 in mixolydischer, 18 in äolischer, 19—21 in phrygischer, 22—29 in ionischer Harmonie abgefasst. Dem Zusammenhange der Handlung habe ich durch kurze Ueberschriften Ausdruck zu geben versucht. Bei einer Gesammtaufführung werden füglich die vier dorischen Stücke als erste Abtheilung, die fünf mixolydischen als zweite, die übrigen als dritte behandelt werden.

»Dem Zwecke dieser Auswahl, das schöne Werk als ein möglichst weiten Kreise zugänglich zu machen, entspricht das ganz modernisirte Gewand, in dem sie erscheint — verkürzte Noten, Reducirung des Notentaxes auf den Violin- und den Bassschlüssel, endlich Versetzung in die zur Aufführung geeignete Tonhöhe. In letzterer Beziehung bemerke ich, dass sich die mixolydischen Stücke, Nr. 5—9 dieser Auswahl, wenn man entsprechende Tenore zur Verfügung hat, sehr leicht um einen halben Ton erhöhen lassen.

»Die Verbindungsbogen haben die in moderner Gesangsmusik übliche Bedeutung. Sie wurden angewendet, wo eine Note wegen ihrer Länge in den nächsten Takt hinein in zwei zerlegt werden musste, und wo mehrere Noten auf eine Silbe kommen. Für den Vortrag haben die Bindebogen weiter keine Bedeutung, was man insbesondere da beachten wird, wo bei einer Textsilbe zwei gleichnamige Noten unmittelbar auf einander folgen. Hier sind die beiden Noten im Gesange stets zu trennen.

»Denselben praktischen Gesichtspunkten, welche als maassgebend für diese Auswahl zu fordern schienen, bin ich auch in der Notirung der Versetzungszeichen gefolgt. Ich habe keinen Grund gehabt, eine Stelle, die nach markanten Grundsätzen sich vollkommen sicher stellen lässt, dadurch als zweifelhaft hinzustellen, dass ich die in den Originaldrucken nicht befindlichen Versetzungszeichen, wie in kritischen Ausgaben mit Recht üblich, über die Noten setzte. Wer kritisch untersuchen will, möge die Expagne'sche Angabe vergleichen, mit welcher meine Auswahl in einem Hinblick bis auf folgende durchaus nöthige Verbesserungen übereinstimmt. Nr. 1 der Auswahl, Takt 11 im Bass, Nr. 3, Takt 12 und 22 im Tenor (A), Takt 21 im Alt und Tenor (A), Nr. 8, Takt 18 im Bass, und Nr. 1, Takt 25 im Bass muss es überall es statt e heissen, der statt d, 1 setzen. Ueber eine correspondirende Stelle Nr. 1, Takt 25 liesse sich vielleicht streiten. Nr. 8, Takt 20 und Nr. 9, Takt 10 muss der Tenor G (Ga nicht unbedingt f Ironnp d) singen.

»Der Deutlichkeit wegen, und weil ich aus Erfahrung weiss, dass modern geschulte Dirigenten und Sänger an gewissen Stellen leicht Druckfehler vermuthen, habe ich eine Anzahl Versetzungs- und Auflösungszeichen zugefügt, die an und für sich unnöthig wären, und zwar stehen dieselben, wenn ein Zweifel aus dem Gange der gleichen Stimme entstehen könnte, vor den Noten, wenn aus dem Gange der andern Stimmen, über denselben.

»In der Vertheilung des Textes habe ich mich nicht an Expagne angeschlossen, weniges verbessert und wo der deutsche Text eine andere Vertheilung der Noten erforderlich machte, die die Grundsätze verletzt, welche die Componisten des 16. Jahrhunderts so streng befolgt haben. Nur in dem Worte »Kirschen« Nr. 2, Takt 20 im Alt mag man einen Fehler finden, der sich aber nicht ändern liess. In Nr. 8, Takt 7 wurde im Interesse der richtigen Textaussprache die ganze Note im Alt in zwei halbe getheilt. Eine ähnliche nicht wohl zu umgehende Aenderung steht in Nr. 8, Takt 15—16 und Takt 22—21 im Tenor 2 bezw. im Alt.

»Wegen der tiefen Lage des Altes erscheinen in Nr. 8, Takt 21—21 einige Noten dieser Stimme mit denen des Tenor 2 vertauscht.

»In einem einzigen Punkt konnte ich mich nicht entschliessen, die andeutende Hand anzulegen: das ist der Vortrag.

»Bei so organisch aneinandergefügten reinen Vocalsätzen, wo Declamation und Musik voll g eins sind, helfen (?) Metronom und kein Zeichen; sie sind aber auch nicht nöthig. Einzig ein gesunder Geschmack und eingehendes Studium können und müssen zum richtigen Ziele führen. Unsere Motetten haben lebendigeren Stil und erfordern deshalb auch lebendigeren Vortrag als kirchliche Stücke. Ein Dirigent, der es versteht, die Einheit des ganzen Stückes in erster Linie und unter allen Umständen zu wahren, darf sich im einzelnen die feinsten Abstufungen erlauben, die Musik gestattet, ja fordert es. Vor allem aber studire man den Text und die mit ihm innig verwachsenen Intentionen des Componisten. Insbesondere übersehe man nicht den oft plötzlichen mitten im Stücke eintretenden Wechsel der Gedanken oder der redenden Person, welcher jedesmal eine wohlstudirte Aenderung des Vortrags nöthig macht.

»Möge diese Arbeit den deutschen Gesangvereinen einen willkommenen Stoff zu einer der höchsten Anstrengung würdigen Aufgabe gewähren und dazu beitragen, dass ein Tonwerk ersten Ranges der unverdienten Vergessenheit entrissen, das unsterblichen Meister aber, der in seinem Greisenalter noch so jugendfrisch gesungen, in unserem Vaterlande unverGlanz verliehen werde. Altötting in Baiern am St.-Cäcilien-Tage 1878. *Dr. Adolf Thürlings.*«

Diese berühmten und zu der damaligen Zeit zu vielen Auflagen verbreiteten Cantica Canticorum haben wegen ihrer Kunst, ihrer Schönheit und ihres oft feurigen Ausdrucks von jeher die Liebhaber gefunden. Seit 20 Jahren kennen wir selber das Werk bereits und zählen eine alte Copie der 29 Sätze zu den glänzendsten Perlen unserer kleinen Palestrina-Bibliothek. Dass ein Jahrzehnt nach dem andern verstreicht, ohne dass die Verbreitung der Werke Palestrina's unter uns merkliche Fortschritte macht, ist sehr bedauerlich, erklärt sich aber aus Ursachen, die zu beseitigen zur Zeit wenigstens nicht in der Macht eines Einzelnen liegt. Diese Ursachen sind hauptsächlich zweierlei Art. Zunächst ist die Compositionsweise, welche unter dem Namen »Palestrina-Stil« bekannt ist, nur einem von musikalischen Gelehrten und wenigen Liebhabern näher vertraut; der Welt im Ganzen oder der grossen musikalischen Oeffentlichkeit aber ein mit sieben Siegeln verschlossenes Buch. In keiner unserer Musikschulen wird dieser Stil gelehrt, von keinem unserer gegenwärtigen Componisten geübt; — die Wenigen, welche sich zur Zeit lehrend oder componirend mit demselben befassen, haben keinen Einfluss auf die Oeffentlichkeit. Wie orientirt die Gegenwart in dieser Sache ist, selbst an dem Orte des Wirkens des grossen Kirchencomponisten, in Rom, das erhellt schon aus einer Notiz, welche unlängst durch die Zeitungen lief. Zur Enthüllung eines Palestrina-Denkmals in Rom, welche am Ostern dieses Jahres stattfinden wird, hat man eingeladen und zu Compositionen aufgefordert die Herren Verdi, Wagner, Liszt, Gounod und Thomas. Eine Galerie von sonderbaren Heiligen im Sinne Palestrina's! Man kann mit grösster Bestimmtheit voraussagen, dass dieses Fest vor sich gehen wird, ohne dass bei demselben irgend eine neue Composition zu Tage kommt, welche in Form und Geist an Palestrina erinnert. Seine Form, die Form seiner Zeit, war die des diatonischen Contrapunkts. Hiervon ist im Grunde viel und doch auch wieder sehr wenig gesagt, so lange man eben nicht auf die Erfassung des Geistes, welcher jene Form erzeugte, dann das innere Schmiegen in das Gebilde, das innere Nachzeichnen der Stimmführung in der Composition geeignet giebt.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen

30 melodische und fortschreitende **Violin-Uebungen in Form von Duetten** in den sieben Lagen (Positionen) als Beigabe von Beispielen zur Violinschule von Rode-Kreutzer-Baillot verfasst von **C. Ph. Hom.** München, Jos. Aibl. 5 Hefte, einzeln à 2 *M*, complet 5 *M* (1879.)

Die hier zusammengestellten Uebungen sind eine erwünschte Beigabe zu der genannten berühmten Violinschule und überhaupt zu allen Lehrbüchern dieser Art. Die duettirende Form mit einer möglichst reich ausgestatteten Oberstimme für den Schüler und einer einfacheren Begleitstimme für den Lehrer ist hier das ganz Naturgemässe. Herr Hom hat sein Material nach der pädagogischen Seite hin recht gründlich durchgearbeitet und eine wirklich instructive Beispielsammlung geliefert, welche überall mit entschiedenem Nutzen gebraucht werden kann. — Der zweistimmige Satz würde hie und da gewonnen haben, wenn er vor dem Druck die Revision eines gewandten Contrapunktisten erfahren hätte. Anlangend das Melodische, so sollte jedes Bildnerwerk seinen Ruhm darin suchen, nicht ohne Noth die diatonische Scala zu verlassen. Die 30. Uebung beginnt *Allegretto*



Hier ist es aber entschieden besser, wenn die Quadrate leer bleiben. Auf einen einzelnen Fall kommt es ja nicht an, aber der Autor modelirt bei allen ähnlichen Wendungen stereotyp in dieser Weise, die also Manier bei ihm geworden ist. Etüden haben aber nicht den Zweck, dem Schüler Manieren einzuprägen. Alle möglichen Modulationen müssen in charakteristischer Weise vorgeführt werden, aber die kleinen verkehrten und musikalisch bedeutungslosen Intervalle sind möglichst zu vermeiden, damit der rein diatonische Grund überall sichtbar bleibt.

Für Pianoforte zu vier und acht Händen.

Allen Vier- und Achthändern ist für ihre Bibliothek neuerdings ein erfreulicher Zuwachs gekommen in den Stücken:

1. Ouvertüre C-dur (Die Weihe des Hauses) Op. 124 von L. van Beethoven, arrangirt für zwei Pianoforte zu acht Händen von **C. Rösler**.
2. Ouvertüre No. 3 zur Oper Leonore (Fidelio) von Beethoven. Op. 72, arrangirt für zwei Pianoforte zu acht Händen von **A. G. Ritter**.
3. Marsch aus der Oper Fidelio von Beethoven. Op. 72[a], arrangirt für zwei Pianoforte zu acht Händen von **C. Burchard**.
4. Quartette für Streichinstrumente von Mozart, arrangirt für das Pianoforte zu vier Händen von **Ernst Naumann**.

Diese Werke sind sämmtlich bei Breitkopf und Härtel erschienen und reihen sich dem, was im Laufe der letzten Jahre von denselben und anderen Bearbeitern bei ihnen heraus kam, würdig an. Während nun die achthändigen Stücke mehr für besondere Gelegenheiten (Aufführungen in Musikschulen u. dgl.) dienen, sind die vierhändigen Quartette von Mozart als eine Musik zu bezeichnen, die mehr oder weniger in jedes Haus klopft wo Clavier gespielt wird und, einmal eingelassen, nie wieder von dannen ziehen wird. Der Bearbeiter hat sich um eine bequeme spielbare und klangvolle Wiedergabe dieser wundervollen Compositionen mit Erfolg bemüht. Die ganze Sammlung wird zehn Quartette umfassen. Von diesen sind aber, soviel wir wissen, erst sechs erschienen, von denen uns vier vorlagen.

Nordische Volkstänze componirt von **Emil Hartmann**. (Nordiske Folkedandse af E. H.) Berlin, W. Carl Simon. (1879.) No. 1, 2, 3, 4, 5. Partitur. Stimmen. Vierhändig und zweihändig.

Eine originelle Sammlung von Orchestersätzen von einem in Kopenhagen sehr geschätzten, auch in Deutschland bekannten Tonsetzer, an denen noch noch etwas merkwürdig (und im internationalen Sinne zugleich erfreulich) ist, dass sie nicht in Kopenhagen, sondern in Berlin erschienen sind. Zum Theil erklärt sich dies daraus, dass der Berliner Musikdirector Bilse sie in sein Programm aufnahm und damit weit und breit bekannt machte; zum guten Theil aber hat es seinen Grund darin, dass unsere nordischen Nachbaren und Vettern unveränderlich auf Deutschland als auf das gelobte Land der Musik blicken. Es ist ja auch zweifellos, dass sie mit ihren Producten insgesammt bei uns eine wärmere Aufnahme und ein besseres Verständniss finden, als bei Franzosen und Engländern. Möge es ewig so bleiben.

Die fünf Stücke führen folgende Titel: 1. Scherzo (Op. 18). 2. Alte Erinnerungen. Menuett (Op. 4[a]). 3. Die Elfenmädchen und der Jäger. Scherzo (Op. 4[b]). 4. Hochzeitsmusik. Halling und Menuett (Op. 2). 5. Springtanz (Op. 3). Die Angabe der Opuszahlen zeigt schon, dass dies keine unter obigem Titel der Reihe nach componirte Sammlung, sondern vielmehr eine Auswahl aus verschiedenen früheren Werken ist, die insgesammt den Charakter aller nordischen Tänze besitzt. Für uns als Ausländer hat dies den Vortheil, dass es sich um bereits erprobte Stücke handelt, deren Bekanntschaft wir daher unbedenklich anrathen können.

Nachrichten und Bemerkungen.

* (Prosper Merimé über Tannhäuser, Wagner über Paris.) Ein Pariser Journalist, Fourcaud, Mitarbeiter am «Gaulois», besuchte im vorigen Herbst Wagner in Bayreuth. Der Bericht, welchen er jetzt über die Unterredung veröffentlicht, erinnert uns an die Worte, welche der gefeierte Schriftsteller Prosper Merimée nach der Pariser Aufführung des Tannhäuser an eine Freundin (eine uns unbekannt englische Dame) schrieb, deren Zuschriften sind unlängst als «Briefe an eine Unbekannte» herausgekommen. In dem betreffenden Briefe spricht er von verschiedenen langweiligen Dingen und fährt dann fort: «Die einzige aber riesige Langeweile war der Tannhäuser. Einige sagen, dass die Vorstellung in Paris auf einer geheimen Nebenbestimmung des Vertrages von Villafranca beruhe. Andere, dass Wagner uns zugeschickt ist, um uns zur Bewunderung von Berlioz zu zwingen. Thatsache ist, dass das Werk ... ist. Ich glaube, meine auf dem Clavier herumspazierende Katze könnte auch so herrliche Leistungen begleiten. Die Vorstellung war sehr interessant. Die bereits Metternich zeigte eine schreckliche Aufregung, mit dem Schein des Verständnisses zu erwecken und Applaus hervorzurufen, der niemals endlich. Alle gähnten, aber zuerst wollten Alle sich den Anschein geben, als verständen sie dies Rathsel ohne Worte. Unter der Loge der Frau von Metternich sagte man, die Oesterreicher nahmen Revanche für Solferino. Ich denke mir, ihre arabische Musik ist eine gute Vorbereitung zu diesem Höllenlärm. Das Fiasco ist ungeheuer. Auber sagt, es sei Berlioz ohne Melodie.» Paris, 21. März 1861.) Wenn Auber meinte, der deutsche Wagner sei ein transcendenter Berlioz ohne Melodie, so kann man mit grösserem Rechte sagen, Berlioz sei Wagner ohne Plan und Zweck. Auber wollte auch seinem Landsmann Berlioz hiermit kein Compliment machen, aber er hat doch indirect dazu beigetragen, dass die Franzosen Andere im Gegensatze zu Wagner was übertriebene Wichtigkeit beizulegen anfingen. Die Tannhäuser-Aufführung hat also den ersten Impuls zu dieser Stimmung gegeben.

Auber's Worte sind auch noch deshalb bemerkenswerth, weil wie es scheint, Wagner in ihm einen ihm schmerzlichen Collegen gefunden zu haben glaubte, denn wie Herr Fourcaud berichtet, sagte Wagner zu ihm u. A. Folgendes: «Pasdeloup that sein Möglichstes, um mich in Frankreich zu acclimatisiren, und ich bin ihm dafür dankbar. Indess wird man durch Concerte mich niemals genau kennen lernen. Ich bin ein Mann des Theaters und brauche für meine Zwecke nicht nur Sänger, sondern auch Decorationen und den ganzen Apparat der Inscenirung. In einem dramatischen Werke hängen alle Theile eng mit einander zusammen und man rührt nicht ungestraft an den Bedingungen seiner Darstellung. Uebrigens werden meine Werke bei Euch niemals ständig auf dem Repertoire bleiben. Meine Musik ist zu deutsch. Ich strebe so gründlich, wie es mir nur gegeben ist, das Kind meines Vaterlandes zu sein. Es ist gefährlich, in ihrem meinem Tanz zu singen, vorausgesetzt die unerlässliche Ergänzung meiner Tondichtungen. Warum giebt es in Paris keine internationale Bühne, auf der man die berühmten Werke des Auslandes in ihrer Ursprache aufführt? Man würde sich glücklich schätzen, in dieser Weise vor dem Pariser Publikum zu erscheinen, welches das kunstverständigste der Welt ist. Ich weiss recht gut, dass man mich auch aus anderen, unbekannten Gründen nicht spielt. Davon wollen wir aber lieber nicht sprechen. Das gehört der Vergangenheit an.» — Bei diesen Worten liess Richard Wagner die Stimme sinken und machte eine Pause, dann fuhr er fort: «Man glaubt, dass ich Groll hege. Groll? und weshalb? Weil man den «Tannhäuser» ausgepfiffen hat? Ist man nicht gewiss, ihn nur richtig gehört zu haben? Auber konnte mir es bezeugen, er, dem ich mein Leid geklagt habe. Der Augenblick für meine Musik war damals eben nicht gekommen. Was aber die Presse betrifft, so hatte ich mich über sie durchaus nicht zu ... zu beklagen, was man gesagt hat, ich habe den Journalisten zu ... gemacht wie Meyerbeer, aber Baudelaire, Champfleury und Schuré haben darum doch das Schönste geschrieben, was je über mich erschienen ist. Sie sehen, ich bin mit Paris lange nicht so übel daran, wie man bezeugt.» Auber unterschied sich hier offenbar durch nichts von seinen Landsleuten und Wagner muss sich getäuscht haben, wenn er ihn mehr traute als den Andern. Die Behauptung, das Pariser Publikum sei das kunstverständigste der Welt, wird ohne Zweifel Manchem auffallen und auch mit Recht. Sollte diese Aeusserung wirklich gethan sein, so wäre das die glänzendste Rechtfertigung Meyerbeer's, welche gedacht werden konnte, und im Munde

Wagner's — der so manches harte Wort über seinen Vorgänger gesprochen hat — müsste dieselbe als doppeltes Gewicht haben. Der Künstler arbeitet für die Welt, für die Herstellung für verständnissvolle Aufnahme. Wo er diesen Verständniss findet, da ist sein Vaterland, dort wird er sich ansiedeln. Ist das engere oder eigentliche Vaterland darüber ungehalten, so mag es zunächst seine Pflicht thun dem Künstler gegenüber und ihm ein gedeihliches Klima bereiten. Dieses sich zu schaffen, wenn es nicht vorhanden ist, liegt nicht in seiner Macht, er muss sich darauf beschränken, dasselbe aufzusuchen, wo er es finden kann. Die ganze Kunstgeschichte ist eine Bestätigung und Rechtfertigung des hier Erwogenen. Uebrigens glauben wir nicht, dass das Pariser Publikum ausdrücklich das kunstverständigste der Welt genannt werden könne, und Wagner hat obigen Satz auch wohl nicht in diesem absoluten Sinne gesprochen.

Bei der Eröffnung der Weltausstellung in Australien (Sydney) am 30. September 1879 wurde, wie üblich, auch Musik gemacht. Ein dortiger Poet hatte eine Cantate gedichtet, die von einem australischen Tonmeister in Musik gesetzt wurde, von welcher wir aber nichts Weiteres erfahren haben, als dass sie bei jener Feierlichkeit durch 700 Sänger vorgetragen wurde; auch 500 Kinder aus den Volksschulen jener grossen englischen Colonie mischten ihre Stimmen in dieses Concert. Begleitet wurde die nationale Cantate durch die Töne einer eigens für diesen Zweck beschafften Orgel, sowie durch die Klänge von vier Clavieren aus den bekannten Fabriken von E. Ascherberg in Dresden und C. J. Schiedmayer in Stuttgart, und ausserdem durch ein 2(?)mächtig beschaffenes Orchester von 40 Instrumenten.

Bei Breitkopf und Härtel wird seit einiger Zeit Notenpapier hergestellt, welches wir empfehlen können. Die uns vorliegenden Probebogen, für Gesang oder Soloinstrumente mit Clavierbegleitung bestimmt, sind mit zierlichen, farbig gedruckten Rändern versehen und im Material wie in der ganzen Herstellung sehr schön. Der Preis ist trotzdem so niedrig, wie es nur bei einer Anfertigung in grossen Massen möglich ist.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 21. Januar 1880. | Nr. 3. | XV. Jahrgang.

Geschichte der Hamburger Oper unter der Direction von Reinhard Keiser (1703—1706.)

(Fortsetzung.)

Duell zwischen Mattheson und Händel.

Die letzte diesjährige Vorstellung der Cleopatra am 5. December 1704 hat diese Oper durch einen Nebenumstand bekannter gemacht, als sie jemals durch sich selbst geworden sein würde. Mattheson, der Autor des Werkes, sang, wie gesagt, die Hauptrolle und sein Freund Händel leitete die Vorstellung von dem Flügel oder Cembalo aus. Nun pflegte der gewandte Mattheson, nachdem er sich auf der Bühne als Antonius entleibt hatte — unter lautem Geschrei der Zuhörer, wie wir soeben gehört haben —, sofort in's Orchester hinab zu steigen, um dieselben Zuhörer als Lebender auf's neue in Erstaunen zu setzen, indem er seine Oper selber zu Ende dirigirte. Zu diesem Zwecke musste der bisherige Dirigent ihm den Platz am Flügel einräumen. Händel hatte solches auch wochenlang ergeben gethan, denn sie waren befreundet, arbeiteten beide gleichzeitig an neuen Opern, welche musterweise gemeinsam berathen wurden, und bezogen sogar ihre Texte von demselben Poeten. Inzwischen bildete sich aber bei Mattheson immer mehr das Gefühl seiner Wichtigkeit darüber aus, dass ohne seine Gegenwart nichts bei den Opern vorgenommen werden könnte, und zugleich wurde den Uebrigen mit jedem neuen Versuche die Dürftigkeit seiner Composition immer klarer. Der im zwanzigsten Lebensjahre stehende, also um beinahe vier Jahre jüngere Händel dagegen trat mit seinem neuen Werke unerwartet glänzend hervor; die Aufführung desselben stand vor der Thür, die Proben waren im Gange und in diesen hatten die Musiker bereits Feuer gefangen. Er konnte sicherlich auf die lebhafte Beistimmung seiner Collegen im Orchester rechnen, als er am 5. December plötzlich sich weigerte, dem ebenso commandirenden als lächerlichen Begehren Matthesons fernerhin zu willfahren; vermuthlich wirkten mehrere Orchestermitglieder direct auf ihn ein, denn Mattheson wurde von den praktischen Musikern mit Abneigung betrachtet. Aber die eigentliche Veranlassung war noch eine andere. Händel gab dem kleinen Sohne des englischen Gesandten von Wich Clavierstunden. Mattheson behauptet nun, er habe diesen Unterricht mit gewonnenen verstanden [Ehrenpforte 193], was wir, obwohl es als beschönigende Aussage der Gegenpartei keinen Werth hat, dennoch nicht gänzlich in Abrede stellen wollen, da Jedermann leicht begreift, dass ein blutjunger Musiker unter den Aufregungen, welche Composition und Proben seiner ersten Oper mit sich

brachten, die pünktliche Abhaltung der Lectionen bei einem kleinen Knaben etwas versäumt haben kann. Wie dem nun auch sein möge, Thatsache ist, dass Mattheson sich in demselben Augenblick in jenem vornehmen Hause eindrängte, in welchem Händel dasselbe beleidigt verliess. Mattheson wurde am 7. November 1704 Hofmeister des genannten Knaben, »welcher Beruf denn auch der wahre Anfang seines dauerhaften Glückes, aber zugleich eine Ursache zu neuer Ungunst gewesen ist« [Ehrenpforte 193.] Bald avancirte der Hofmeister zum Secretär bei der englischen Gesandtschaft, in welcher Stellung er beständig verblieb.

Als der wiedererstandene Mattheson-Antonius nun an jenem 5. December in's Orchester trat, erhob sich Händel nicht wie bisher von seinem Sitze vor dem Cembalo, sondern spielte und dirigirte ruhig weiter. Mattheson stand da inmitten einer Schaar kichernder und schadenfroher Musiker. Wie sehr diese Gesellschaft es verstanden haben mag, in diesen Minuten seine Wuth auf den Siedepunkt zu bringen, sieht man an dem Resultat, denn als Alles zu Ende war und Händel sich mit den Uebrigen dem Ausgange zuwandte, stand Mattheson an der Thür und gab ihm eine Ohrfeige. Sofort zog Händel den Degen und im Nu standen sie auf dem weiten dreieckigen Platze vor dem Theater, dem sogenannten Gänsemarkte, um bei Fackelbeleuchtung ihre Sache auszufechten. Händel befand sich hier offenbar im Nachtheil, denn sein Gegner war ein erfahrener Klopffechter, der sich seiner Heldenthaten auf diesem Gebiete öffentlich rühmte. Auf Händel drang er mit seinem Degen auch so heftig ein, dass er ihn ohne Zweifel durchbohrt haben würde, wenn die Waffe nicht auf einen breiten Rockknopf gestossen und in Folge dessen zerbrochen wäre. Der Zweikampf war hiermit zu Ende; er hatte aber nur das Resultat, welches Mattheson seinem ersten Gegner aus dem Jahre 1702 höhnisch nachruft, »Sintemal dass er mit zerbrochener Klinge davon gehen musste.« [Ehrenpforte 191.] Die Lebensgefahr, in welcher Händel sich hier befand, brauchen wir nicht weiter auszumalen, da sie für Jedermann deutlich ist. Aber zur Kenntniss des rohen Mattheson wollen wir noch die Worte anführen, in welchen er selbst den Hergang erzählt. Er schreibt: »Gedachter Virtuose [Händel], welcher damals unter Matthesons Oberaufsicht den Clavier schlug, wollte sich nicht allerdings bequemen, von demselben in musikalischen Dingen gebührenden Befehl anzunehmen, darüber ihm aber wie er zum Geständniss kam, bald übel mitgefahren wäre.« [Ehrenpforte 403.] Dies schrieb und druckte Mattheson nicht etwa zu übereilt in unreifen Jahren, sondern um 1740 als er gegen 60 Jahre alt war! In diesen Worten gestaltete er der That

machte, dass er nun denn wer und auch den besten Willen gezeigt hätte, Händel zu ermorden.

Weitere Einzelheiten über dieses Duell und die literarischen Nachweise möge man im 1. Bande von Händel's Leben S. 103—108 nachlesen. Hier müssen wir aber noch die Frage aufwerfen: Wo in aller Welt steckte Keiser, der Theaterdirector? Der erste Sänger componirt eine Oper, lässt sie von einem Freunde, der noch nicht zwanzig Jahre zählt, dirigiren, verfügt über die Aufführung in der selbstherrlichsten Weise, prügelt sich schliesslich mit seinem Freunde und Hallenkollen — Keiser aber, der gefeierte Componist, dessen Wohl und Wehe von der Leitung dieses Institutes abhing, wird nirgends sichtbar, weder im Orchester noch auf dem Theater. Von einer wirklichen Bühnenleitung, von einer Verwerthung der künstlerischen Kräfte Keiser's zum Besten seines eignen Theaters war also garnicht die Rede; junge unerfahrene Sänger und Musiker schalteten nach Belieben.

Händel's erste Oper Almira.

Das Duell kam dem Theater in jeder Hinsicht höchst ungelegen, denn die Proben von Händel's Oper Almira waren bereits im Gange und Mattheson hatte die Hauptpartie zu singen. Die ehemaligen Opern-Pächter und einer der wohlweislichen Rathsherren in Hamburg brachten daher nach vier Wochen, am 30 December 1704, eine Versöhnung zu Stande, worauf die beiden Streithähne am selben Tage in Mattheson's Hause zusammen assen und am Abend bei den Proben der Almira mitwirkten. Am 8. Januar 1705 konnte dann endlich zum ersten Mal aufgeführt werden.

109. Der in Kronen erlangte Glücks-Wechsel, oder Almira, Königin von Castilien. In einem Singspiel auf dem grossen Hamburgischen Schauplatz vorgestellet im Jahr 1704. Gedruckt bei Friedrich Conrad Greflingern. 28 Bl. Vorwort und 3 Acte. 15 deutsche Arien, 41 in der Rundstrophe. 15 italienische Arien, in Prosa übersetzt, sämmtlich mit da capo.

Die auffallenden Umstände, unter welchen das Werk zu Tage kam, sind schon an dem Textbuche ersichtlich. Dasselbe bezeichnet die Oper als »vorgestellet im Jahr 1704« und fügt den Namen des Druckers hinzu, was nur bei den ersten Auflagen dieser Textbücher zu geschehen pflegte. Erhalten ist dieser Druck in der Hamburger Sammlung Bd. VII n. 3 (nach der neuen Zählung n. 109). Ein zweiter Druck findet sich ebendaselbst in einem andern Bande (Bd. XII n. 3) mit der Zahl 1705 und »Gedruckt im selben Jahr«, aber ohne Angabe des Druckers. Noch eine dritte Auflage existirt aus diesem Jahre, welche den beiden vorigen gleich ist, nur dass sie jetzt heisst »Gedruckt im obgemelten Jahr« (Sammlung in Weimar Bd. IV n. 111.) Diese erhaltenen Drucke waren offenbar verschiedene Auflagen; die Bezeichnung als erste, zweite und dritte Auflage steht allerdings nicht auf dem Titel, sondern ist lediglich unsere Annahme. Möglicherweise war der letzte Druck nicht die dritte, sondern bereits die vierte oder fünfte Auflage.

Warum erklären sich nun aber diese wiederholten Drucke des Jahres 1704 mit der beständigen Behauptung, das Stück sei schon in demselben Jahre zur Aufführung gekommen? Bereits im Händel I, 118 habe ich diese Widersprüche zu heben gesucht. Der ursprüngliche Plan Keiser's wird gewesen sein, Händel's Oper auch im Jahr 1704 heraus zu bringen, da er selber kein neues Werk vorräthig hatte und auf die Zugkraft eines Mattheson'schen Componisten sich natürlich nicht verlassen konnte. Das Duell am 5. December brachte die Vorbereitungen zum Stillstand. Wie weit dieselben bereits gediehen waren, lässt sich nicht sagen; wenn man aber bemerkt, dass in der Adventszeit Opernaufführungen sehr ungewöhnlich waren wegen des Widerstandes der Geistlichkeit, so gelangen wir zu der Annahme, die Almira sei bestimmt gewesen, schon im November heraus zu kommen. Postel klagt, dass Keiser ihm zur Beschaffung des Textes kaum die Zeit von drei Wochen gegönnt habe; Händel bei seiner wunderbaren Schnellfertigkeit wird nicht lange auf sich haben warten lassen. Vermuthlich war schon anfangs November alles zur Aufführung bereit, als das bisher freundschaftliche Verhältniss zwischen Händel und Mattheson durch die Anstellung des Letzteren als Hofmeister bei Herrn von Wich einen Stoss erhielt. Mattheson wird beflissen gewesen sein, sich in seiner neuen Stellung fest zu setzen; was ihm vollauf zu thun gab, er hatte hiermit einen guten Vorwand, die Einstudirung der Almira zu verschleppen, und that dies sicherlich um so mehr, als er schon bei den ersten Proben wahrnehmen musste, dass die Musik des bisher von ihm gehofmeisterten Händel die seinige verdunkeln werde. Hierdurch wird Händel's Unwille und zuletzt Weigerung, ihm am 5. December das Directorium abzutreten, erst recht verständlich; ohne Zweifel hätte Almira damals längst gegeben sein sollen, und Mattheson's Schuld allein war es, dass solches nicht geschah.

Ein anderer Umstand unterstützt die obigen Annahmen noch ganz wesentlich. Händel's Musik dieser Oper ist in einem einzigen Exemplare erhalten, in derselben Handschrift welche den Hamburger Aufführungen von Anfang an zu Grunde lag. Dieses Manuscript ist nun von Mattheson geschrieben, und das stimmt aufs Schönste mit dem, was er über die Angelegenheit, nämlich über die Entstehung der Musik und seinen Antheil an derselben, gar bescheidentlich zu erzählen weiss. Etwa zwanzig Jahre später schrieb er: »Was ein gewisser Weltberühmter Mann zum ersten mahl hier in Hamburg kam, wuste er fast nichts als lauter regel-mäßige Fugen zu machen, und waren ihm die Imitationes so neu, als eine fremde Sprache, wurden ihm auch eben so sauer. Mir ist es am besten bewust, was er mir allerersten Opern Scenen-weise zu mir brachte, und alle Abend meine Gedancken darüber vernehmen wollte, welche Mühe es ihm gekostet, den Pedanten zu verbergen.« (Critica musica I. 243. Vergl. Händel I. 108.) Vielleicht machte aber der pedantische Schüler doch allmählich grosse Fortschritte und zeigte eine Gelehrigkeit, deren Früchte den alten Hofmeister bald um sein eigen musikalisch Hab und Gut besorgt machten. So ist klar, dass die Vertraulichkeit, welche während der Composition der Almira noch unter Beiden bestand, nur bis in den October gedauert haben kann. Für das Componiren und Copiren ganzer Opern blieb ihnen übrigens keine Zeit, so bald die Aufführungen im Gange waren. Wir kommen damit in die letzten Theaterferien und bezeichnen die Herbstmonate September und October 1704 als diejenige Zeit, welche Händel's Almira und Mattheson's Cleopatra zu wege brachte. Dass Händel die neue Oper seines Freundes so genau durchsah, wie dieser die seinige, und demselben dabei alle Winke und Rathschläge vollauf vergalt, ist selbstverständlich. Von einem Mattheson darf man freilich nicht erwarten, dass er so etwas anerkennen sollte.

Die Daten hinsichtlich der verschiedenen Aufführungen rühren sämmtlich von Mattheson her und sind durch andere Nachrichten nicht zu bestätigen. Bei der Eigenthümlichkeit des vorliegenden Falles muss es uns daher freistehen, ob wir besten Angaben Glauben schenken wollen oder nicht. Wir haben dieselben als begründet angenommen; man darf aber nicht vergessen, dass die genannten Textbücher die einzigen Quellen sind, welche in dieser Angelegenheit eine unzweifelhaft sichere Zeitangabe enthalten. Den ersten Druck des Textbuches der Almira hat Mattheson uns aufbewahrt. Derselbe enthielt ausser der Inhaltsangabe eine Vorrede, welche ein Blatt füllte, nämlich das vierte oder letzte Blatt des ersten Bogens. Zu Ende des dritten Blattes steht, wie gewöhnlich, »Vor-« wodurch auf

einen »Vorrede« oder einen »Vorbericht« hingewiesen wird. Aber diese Vorrede fehlt nun in Mattheson's Exemplar, wie kennen also ihren Inhalt nicht. Wie erklärt sich diese Lücke bei einem sonst im besten Zustande erhaltenen Buche? — Mit jedem Schritte mehren sich hier die Räthsel.

Aber noch mehr. Im »Musicalischen Patrioten« S. 177—199 theilt Mattheson einen Calcul von der Einnahme an die Opern in einer Zeit von zehen Jahren, nehmlich ab Anno 1692 bis 1702 auf Fasten an Wege gebracht haben« mit (welche bereits im Jahrg. 1877 der Allg. Musikal. Zeitung Sp. 243—244 zum Abdruck gekommen ist), und hier heisst es: »An 1704 wurden vom 2 Jan. bis den 2. Dec. ohne Unterbrechung 94 Opern, und unter denselben drei neue gemacht.« (S. 199.) Die drei neuen Opern waren Nebukadnezar, Claudius und Almira. Dann wird zum Schlusse gesagt: »An 1705 vom 7 Jan. bis den 27 Febr. das ist bis Fasten, sind 23 Repräsentationen und eine neue vorgefallen. (S. 199.) Diese eine neue Oper war Nero.

Wie nun? kam Almira wirklich schon 1704 heraus und zeugen demnach die Textbücher gegen Mattheson? oder hat dieser die Zahl der Opern nach seinem Verzeichniss beigefügt? Er führt nämlich im »Patrioten« S. 182 Almira unter dem Jahre 1704 auf, weil er dem vorliegenden Textbuche folgte. In der »Ehrenpforte« S. 22 bezeichnet er diese Zahl aber ausdrücklich als irrig und bittet dafür 1705 zu setzen. Die Schwierigkeit ist hier nur, dass obige »Calculation« ein Schriftstück von anderer Hand gewesen zu sein scheint; indess ist nicht ausgeschlossen, dass sie von Mattheson selber herrührt, da die Berechnung mit seinem Abgange von der Bühne schliesst. Für alle Fälle bleibt hier manches dunkel.

Auf den Text der Almira gehen wir jetzt nicht näher ein, weil solches später geschehen wird theils im Anschluss an die Musik und theils in Verbindung mit literarischen Streitigkeiten, welche derselbe verursachte.

Händel's zweite Oper Nero.

Feustking und Händel fiengen dieser Oper auf dem Fusse eine andere folgen:

440. Die durch Blut und Mord Erlangete Liebe, oder Nero. In einem Sing-Spiel auf dem Hamburgischen Schau-Platz vorgestellet. Anno 1705. ohne Vorwort und 3 Acts. 33 deutsche Arien, 12 in der Bandwurgbe. 11 Verwandlungen.

Die Musik dieses Werkes ist verloren gegangen, wir haben es daher lediglich mit dem Texte zu thun. Man kann nicht sagen, dass Feustking mit jedem Schritte sich höher hob; die Beeilung machte auch jede sorgfältig geleitete Arbeit unmöglich. Er begnügt bemüssigt er sich bescheiden, denn der Schluss seines längeren Vorwortes lautet: »Schliesslich bittet er, das Poema nicht mit allzu ungnädiger Censur zu belegen, weil man deren Unvollkommenheit selbst mit mitleidigen Augen ansiehet.« Man sollte meinen, ein solches Bekenntniss müsse selbst den wüthendsten kritischen Bullenbeissern besänftigen; aber gerade das Gegentheil trat ein, wie wir bald sehen werden.

Der Vorrede zufolge ist es den grössten Schmeicheleien, welche dem Nero nachgesagt oder angedichtet worden, aus dem Wege gegangen; selbst den Brand von Rom hat er nicht verwerthet. Wäre Scholl noch am Leben gewesen, er hätte man sich diesen Brand sicherlich nicht entgehen lassen. Unter der damaligen Leitung überliess man aber solche Dinge dem Zufall, so fehlten auch die Mittel, weil Keiser's Bacchanal es allen vorschlangen. Feustking nennt eine bestimmte italienische Quelle nicht namhaft, so hat demnach wohl der Meiste selbst zusammen gestellt und nur im Einzelnen ein Andere geborgt. Dass hier ein ehrlicher Deutscher, nicht ein dreist zügelloser Italiener arbeitet, sieht man aus der Handlung.

Ein Zwischenspiel, welches Nero als sein Gedicht zum besten giebt, eröffnet den dritten Act und ist dem Poeten am meisten gelungen. Den Inhalt bildet das Urtheil des Paris. »Der Schauplatz stellet einen Lustgarten, und darin eine kleine Schaubühne vor, deren Vorhang sich öffnet, und zeuget eine lustige Gegend auf dem berg Ida.« Als Paris seine Calorie pasiet, nahen die drei Göttinnen.

Aria.

a 3	Edelster Paris, vollkommener Hirt!
Juno	Was Jupiter ehret,
Pallas	Was Phöbus vergnügt
Venus	Und Mavors begehret,
a 3	Das wird dir anitzt zu nehmen gewähret,
	Es sei euch gefügt
	Dass wir nun in deinen Gepüschen verwirt
	Edelster Paris, vollkommener Hirt.
Paris.	Kann auch ein Sterblicher
	Göttinnen schauen an?
Juno	Darüber was der Götter Heer
	Nicht füglich tragen kann
	Sollst nun deine Meinung sagen
Paris.	Und darf ich dann noch einen Zweifel tragen?
Pallas	Lies diesen güldnen Apfels Schrift,
	Den wir dir allmächtlich machen
	Als der bei uns hat einen Zank gestift:
Paris	*Es werde — lese ich hier — der Schönsten gegeben!*
	Was mag ihr wohl ie Gute zu vergleichen?
a 3	Die Sache lässt durch Worte sich nicht heben
Venus	Dein Urtheil-Spruch muss ohne Scheu
	In unsrer Gegenwart benennen
	Wer dieses Apfels würdig sei
	Und unter uns die Schönste sei zu nennen

Aria.

	Augen, die im Frühlings-Jahren
	Sich mit Lust und Anmuth paaren
	Können ja am schärfsten sehn
	Und am besten unterscheiden
	Was von beiden
	Sei ehrwürdig oder schön
Paris	Was darft ich mich erkühnen
	Anbetens-würdigste Göttinnen Paar
	Des Richter Amptes bei euch mich zu bedienen!
	Es hat Gefahr
	Wenn einst von Iedischen Schlössen
	Ein kluges Urtheil fällt
	Seid ein unfreund und entstellt
	Und gar nicht wieder zu versöhnen
Juno	Mein Paris, dir soll gar kein Leid
	Von uns und andern widerfahren
	So du als Richter nur ohn Unterscheid
	Wirst deine Meinung offenbaren
Paris	Wenn es nun nicht frei
	So sag ich, dass ihr alle drei
	Gleich schön und artig seid

Aria.

Jun. Pall.	Du sollst richten
Ven. a 3	Ohne Schmeichelei und List,
	Und uns schlichten
	Wie es recht und billig ist
Paris	Wohlan, euch eurem Willen
	In tiefestem Gehorsam zu erfüllen,
	Geb ich, was man verlangt, an.
	Nur lasset mich ein Augenblick allein
	Damit ich mir ein wenig kann besinnen
a 3	Wir scheiden auf dein Wort von hinnen

(Sie gehen ab.)

[Aria.]

Paris. Man muss sein Glück gebrauchen,
Das uns der Himmel beut,
Und die Gelegenheit
Nicht lassen leer verrauchen
Da Capo.
[Juno tritt ein.]

Juno Mein Paris du kannst leicht gedenken
Da ich des Jupiters Gemahlin bin,
Ja selbst des Himmels Königin
Wie mir es würde kränken
Wenn meiner Schönheit seltne Gaben
Vor jenen nicht den Vorzug sollten haben

Paris. Was würdest du mir zur Vergeltung schenken?

Aria I.

Juno Rühme vor andern nur meine Gestalt,
Es soll dir dagegen nichts wiederum fehlen,
Es sei dir vergönnet das Beste zu wählen
Ehre, Macht, Reichthum und hohe Gewalt,
Rühme vor andern nur meine Gestalt.
[Geht ab.]

Paris. Die grösseste Gewalt ist Kron und Thron,
Kriege ich solchen nun zum Lohn,
Will ich ihr gern den güldnen Apfel reichen
[Pallas tritt ein.]

Pallas Dein Auge, schöner Hirt, nimm nicht den Leib
Und dessen Reiz allein betrachten
Denn solche Schönheit ist ein blosser Zeitvertreib,
Und einer Memme gleich zu achten
Viel weniger sonst zu vergleichen
Mit dem, was ich dir geben kann
Vielmehr muss du scharfsinnig schauen an
Die unverlichen Tugend-Güter,
Als Schönheit der Gemüther
Hiemit bin ich als Göttin ausgeziert,
Darumb mir auch die güldne Frucht gebührt.

Aria II.

Rühme mein Schön sein, und sei mir geneigt,
Es sollen des Weisheit erlauchteste Gaben
Dich wieder mit Klugheit erfreuen und laben
Klugheit, die alle Glückseligkeit zeigt
Rühme mein Schön sein, und sei mir geneigt
[Geht ab.]

Paris. Gar recht! wenn ich gleich würde das besitzen,
Was Juno mir versprochen hat,
Und könnt es nachmals nicht mit klugem Rath
Und Weisheits-Gaben unterstützen
Was würd' es meinem Theile nutzen?
Kann ich demnach von dieser Göttin Hand
Nun Weisheit und Verstand erwerben
Soll sie der Schönheit Preis und Unterpfand
Die güldne Frucht, hinwiederum erwerben
[Venus tritt ein.]

Venus Mein schöner Hirt, gib doch der Zipriper
Zuletzt ein gütig Ohr
Sofern dein Herz von meinen Flammen
Schon hat empfunden Glut und Brand
Wirst du meiner Schönheit Glanz
In diesem Streit nicht gans
Und gar verwerfen und verdammen
Du hast ja längst gefühlt
Wie meine Macht aus Chlöris Augen spielt
Es rühmen den Mund, es loben deine Lieder
Nichts als die Schönheit ihrer Glieder
Dass alles kommet von mir
Ich mache Blut und Adern rege
Und bringe Lieb und Schönheits-Zier
Den Sterblichen zu wege

Aria 3.

Rühme die Schönheit, so jedermann preist,
Es soll dir dagegen aus Dankbarkeit werden
Die schönste Schöne von allen auf Erden
Fälle das Urtheil mit freudigem Geist
Rühme die Schönheit, so jedermann preist.

Paris Soll ich die Schönste der ganzen Welt
Von deiner Gunst und Hand empfangen,
Thu ich hin wiederum was dir gefällt

Venus So bist u meiner Schönheit hold?

Paris Zum Opfer soll sie diesen Apfel Gold
Und keine sonst erlangen

Venus. Und dir dagegen will aus Griechenland
Die schöne Helena sein zugewandt [Geht ab.]

Aria.

Mit Gaben und Geschenken
Kann man leicht der Götter Gil'
Und das menschliche Gemüth
Nach seinen Willen lenken
Juno, Pallas, Venus [treten ein]

Aria.

Juno, Pall., Venus Lasse meine Schönheit siegen!
Paris Eine wird nur Siegerin
Juno, Pall., Venus Reiche mir das Kleinod hin!
Paris Eine kann ich nur vergnügen
Juno, Pall., Venus Lasse meine Schönheit siegen!
Paris Ach! könnt ich mir nur Recht Kampfes entbrechen!
J. P. V. Nein Paris, nein, du musst ein Urtheil sprechen
Paris Wohlan, so sag ich auch dass Zipriper
An Schönheit allen gehe vor
Ich will hiemit dir, schönste Venus, reichen
Den Apfel als des Sieges Ehren-Zeichen
Juno Schweig, falscher Mann!
Pallas Halt deine Hand zurück!
Venus Ich habe schon, was mich ergötzet.
Jun., Pal. Das aber auch in Qual und Unruh setzet.
Venus. beneidet nicht mein Glück
Paris Und bleibet mir gewogen
Juno. Schweig Ungerechter, ich mag dich nicht sehn.
Pallas So wollen wir von hinnen gehn,
Und klagen, wie man uns betrogen
(Pallas und Juno gehen ab.)

Aria

Paris Venus Hoheit, Kunst und Wissenschaft
a 2 Muss die Segel streichen
Und der Schönheit Lieben-Kraft
Sieges-Palmen reichen
[Hierauf fällt das Vorhang der kleinen Schaubühne nieder und der mittlere Schauplatz schimmel sich.]
(III. 4.)

An diesem Zwischenspiel ist in poetischer Beziehung noch zu loben, dass Bedacht darauf genommen wurde, dasselbe in den Sinn des Ganzen zu verweben. Gleich ahmte Fennkling sein Vorbild Postel also nicht ungeschickt nach. Auch im Dialog und in der musikalischen Aufstellung des Stoffes hat er von ihm gelernt. Der Eingesang der drei Göttinnen ist als Aria 1 — 3 bezeichnet, weil er nach derselben Melodie gesungen wurde. Nimmt man die zwei- und dreistimmigen Sätze hinzu, welche der Kunst Händel's einen willkommenen Anlass boten, so enthält das kleine Zwischenspiel die Unterlage zu einer Mannigfaltigkeit der musikalischen Behandlung, welche der Componist gewiss freudig verwerthet haben wird.

Fennkling war damit aber noch weit entfernt, ein Postel zu sein. Das Ganze an sich ist schlecht genug. Den Hauptfehler

liegt in den Abweichungen von dem historischen Charakter der Helden, denn die Geschichte wird hier so gedreht, dass sich schliesslich das Laster zu Tisch setzt; Nero sucht die Mutter zu tödten und verbannt die Gattin, theilt sich aber mit den Bühlerin glücklich, ohne die geringste Unannehmlichkeit davon zu erfahren. Ein solches ästhetisch-sittliches Stampfthum war [illegible] fast für sämmtliche Poeten am Gänsemarkt, so dass sie einander in dieser Hinsicht nichts vorzuwerfen hatten; dennoch müssen gerade diese Dichter für den genannten Grundfehler büssen, und die Behandlung des Nero wurde verhängnissvoll für ihn. Schon in dem nächsten Stücke ereilte ihn das Schicksal, dasselbe wurde ausdrücklich zu dem Zwecke angefertigt, um seinen und Händel's Nero von der Bühne zu entfernen, was besonders in dem später folgenden Abschnitte über den Feind-Feustking'schen Theaterstreit näher zur Sprache kommen wird.

In diesem Nero sind sämmtliche Arien deutsch, wie in der Cleopatra; man mag daraus entnehmen, dass beide Stücke ohne eine italienische Vorlage gearbeitet wurden, und dass in der Almira ähnliches nur deshalb einige italienische Texte stehen blieben, weil sie auf bequeme Art dem fremden Original entnommen werden konnten. Wir vermuthen, dass Händel sie bereits nach diesem componirt hatte, sich die eigentliche Ursache der Aufnahme in Feustking's Textbuch war.

Ueber die Aufführung haben wir Mattheson's Bericht: »Den 25 Febr. [1705] folgte der Nero. Da nahm ich mit Vergnügen Abschied vom Theatro, nachdem ich, in den beiden letztgenannten erblinen Opern, die Hauptperson, unter allgemeinem Beifall, vorgestellet, und dergleichen Arbeit ganzer 15 Jahr, vielleicht schon um wenig zu lange, getrieben hatte.« (Ehrenpforte S. 95.) In seiner eigenen Lebensbeschreibung nennt er den 17. Februar als den Tag, an welchem er im Nero von der Bühne Abschied nahm (Ehrenpforte 193); ich habe schon in Händel I, 131 bemerkt, dass 17 ein Druckfehler sein muss (für 25), was auch durch Mattheson's Angabe im »Patrioten« S. 180 bestätigt wird. Nero erlebte nämlich trotz des Beifalles, welchen die schöne Musik erhielt, nur zwei oder drei Vorstellungen, weil das Theater zu jenem 27. Februar wegen der eintretenden Fastenzeit geschlossen wurde.

(Fortsetzung folgt.)

Palestrina's Cantica Canticorum in deutscher Bearbeitung.

G. P. da Palestrina's Hohes Lied. Für fünfstimmigen Chor. Auswahl für den Concertgebrauch herausgegeben und mit deutschem Text versehen von **Adolf Thürlings.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. [1879.] VIII und 65 Seiten gr. 8. Partitur Pr. 3 *ℳ* (Stimmen ebenfalls 3 *ℳ*, Text 10 *₰*.)

(Schluss.)

Der Geist Palestrina's kommt hauptsächlich in dem zu Tage, was wir vorhin als die zweite Ursache des Hindernisses bezeichneten, welches dem Bekanntwerden seiner Kunst entgegen steht. Das ist die Stellung unserer Zeit zu der Kirche, oder mit anderen und deutlicheren Worten: die gottesdienstliche Richtung der gegenwärtigen Gegenwart. Palestrina war ein [illegible] Tonsetzen, was man aus [illegible] im ganzen wechselnden Jahrhundert nicht angeben hat, um [illegible] zu reden. Wenn man seinen Zeit- und erstmaligen ebenbürtigen hervorragenden Ortande Lasso vergleicht, so ist bald wahrzunehmen, dass dieser nicht ausschliesslich als Kirchencomponist betrachtet zu werden braucht, dass er im weltlichen Liede und Madrigal ganz [illegible] zu allen, wie in der Kirchen- und Instrumentalmusik ebenso [illegible] wie schon das

dem Lassus Capelle jener Zeit, und diese Kapelle war sein Werk. Die Instrumentalisten waren zahlreich in derselben vertreten. Was hatte Palestrina in dieser Hinsicht? Nichts als einen Vocalchor, welcher allerdings in sich Aussergewöhnliches zu leisten war, den man damals und vielleicht zu irgend einer Zeit kennt.

Aber dieser Chor war kein von ihm gebildeter, sondern in seiner Organisation seit Jahrhunderten feststehend. Die höchsten kirchlichen Autoritäten wachten über seine einstmals gewonnene Gestaltung und Disciplin; ein einzelner Mann, selbst wenn er der bedeutendste, konnte hier wenig ändern, und willkürliche Neuerungen oder Experimente von musikalischer Seite waren fast gänzlich ausgeschlossen. Diejenige Zeit, in welche Palestrina's Jugend fiel, sah allerdings eine gewisse Zuchtlosigkeit nahe in der römischen Kapelle Platz greifen; aber diese entstand aus dem Ueberwuchern des Figuralmusik und Palestrina war es, welcher letztere mit den kirchlichen Liturgie wieder in Harmonie setzte. Er ordnete im Auftrage des musikalischen Theil jener Liturgie für die katholische Kirche, seine eigenen Compositionen bildeten dabei den praktischen Beleg, wie die kirchlich-musikalischen Motive für die Kunst zu benutzen waren. Die [illegible] waren [illegible] Leidenschaft, ihnen folgte er glaubig und mit wunderbarem musikalischem Tiefsinn. Diejenigen Werke, in denen er solches ihm konnte, d. h. die mit dem Cultus am engsten zusammen hängen, bilden auch seine Hauptleistungen.

Was ausserdem noch schuf, das ist ebenfalls zum grössten Theile ganz von seinem Geiste erfüllt; dem Licht und Verständniss erhält es hauptsächlich durch jene streng kirchlichen oder liturgischen Werke. Die Texte des Hohen Liedes haben niemals zu den kirchlichen Gesangstücken gehört im Sinne der Psalmen oder der vorstehenden Hymnen; es sind dort oft auch keine typischen und zum Theil uralten Melodien für dieselben vorhanden, wie für die genannten biblischen Stücke. Man mag sonst auf und finden, dass das »Lied der Lieder« in diesem Hinsicht so sehr vernachlässigt wurde. Aber sein ursprünglich rein erotischer Inhalt in dramatischem oder Singspielform machte sich selbst dann noch fühlbar, als dessen ursprüngliche Verständniss längst geschwunden und einer lediglich religiösen Auslegung Platz gemacht hatte. Für die religiöse Betrachtung ergab sich aber weiter nichts daraus, als eine prophetische Allegorie: die einzelnen köstlichen Liedchen zu verbinden und schwungvolle längere Gesänge daraus zu machen, wie von den Psalmen, ist nie gelungen. Die alte Kirche hat daher bis zur Zeit der Reformation sie mit dem Hohen Liede musikalisch nichts anzufangen gewusst.

Als nun aber die Musik — die Figuralmusik — nach und nach zur Selbständigkeit heran gewachsen war, konnte man in ihr ein Mittel, auch kürzere biblische Texte zu gestalten und dieselben dadurch für die Kirche gleichsam musikalisch zu erobern. Hieraus entstanden denn die Motetten. In dieses Fach gehört nun auch das Hohe Lied, und man begreift jetzt, warum Palestrina solch Compositionen über dasselbe ebenfalls Motetten genannt hat. Man begreift dann auch, dass es ihm nahe kommen fun konnte, damit einem anderen Hebern zu wollen, als kirchenmässig.

Bei so einfachen Dingen lässt sich wohl ohne sittliche Betrachtung, welche das Ohr nicht verdunkelt. Solche Motetten kann man den strenger liturgisch kirchlichen Stücken (Messen etc.) gegenüber machen; an die freieren, das vorhandene Unterschied ist und so zu beurtheilen, dass man jene an den sprachlich [illegible]. Diese Motetten aber in der religiösen Musik rechnet. Worte, dem gelehrten Hohen Liede entnommen, waren in ihrer unbekümmerten Fassung, wie in ihrer auch bildlich hochgehobenen Bedeutung ganz besonders geeignet, die Tonsetzer zu entflammen; Palestrina bekennt auch, dass seine Stimmung dieser Art gewesen sei, und die Musik liefert den überzeugenden Beweis dafür.

Sieht hier bei die Auslegung und Erklärung seines Canticum einen ganz festen Grund, da sie den Gedanken und der Praxis des Meisters folgt. Ist irgend eine Meinung vorhanden weiter zu gehen und in diese Compositionen einen Inhalt zu tragen, was von dem Sinne des Componisten abweichend zu erweisen ist? Würden wir diese oder andere Chorstücke über Worte des Hohen Liedes deshalb Liebeslieder nennen, weil sie von Liebe handeln und bei Trauungen gesungen wurden? oder deshalb, weil wir auf Grund neuerer Forschung das Hohe Lied jetzt allgemein als ein weltliches dramatischer Gedicht ansehen?

Weil es ein Tonsetzer zu Palestrina's Zeit das kirchliche Gebiet verlassen, so standen ihm magnifiche feste Formen zu Gebote, in denen er sich aussprechen konnte: für den mehrstimmigen Gesang, wenn er in ähnlicher Weise [illegible] behandelt wurde wie die Motette, war dies das Madrigal. An Madrigalen besitzen wir von Palestrina zwei Bücher, unter denen sich mehrere Stücke mit einem religiösen [illegible] Gesänge, die einen lebhafteren Ton entwickeln und dadurch dem weltlichen Madrigal verwandt wurden, nannte man geistliche Madrigale, Madrigali spirituali. Nun sagt Palestrina in seiner Vorrede ausdrücklich, er habe in diesem Chören ebenfalls

einen etwas lebhafteren Ton angestimmt, aber derselbe war doch nicht so lebhaft, dass die Composition damit in's Madrigal übergetreten wäre. Es waren lebhaft ausdrucksvolle Töne, den heitern Worten entsprechend, demnach wussten Palestrina recht gut, warum er Motetten schrieb und nicht Madrigale.

Wir handeln nur im Sinne Palestrina's, wenn wir der Ansicht widersprechen, dass diese Cantica Liebeslieder seien und als solche irgend welchen besonderen Reiz offenbaren könnten, der nicht auch ein gewöhnliches Gewand zu Tage käme. Dagegen ist sehr wohl möglich, dass die modernisirte Bearbeitung vorübergehend den Nutzen hat, die Aufmerksamkeit derjenigen heute dem alten Meister zuzuwenden, welche ihm bisher gänzlich fern standen. Darin würde innerhalb ein Gewinn und eine gewisse Berechtigung liegen, und in dieser Hinsicht wollen wir die vorliegende Publication willkommen heissen, wenn auch ohne sonderliche Freude. Trotz der Massenmenge, welche gedruckt in die Welt geschickt werden, sind wir gegenwärtig im Musikalischen so verarmt, dass nur für die Vorführung eines Palestrina und ähnlicher Meister nichts geblieben ist, als das Concert. »Für den Concertgebrauch« hat Herr Thürings seine Auswahl von dreizehn Stücken dann auch hergerichtet. Sollen also jetzt Männer und Weiblein zuhörend dabei sitzen und ihre Gedanken auf Costümchen und Hemden richten — nun meinetwegen! Wenn diese modernen Trivialitäten ausgerast haben, wird wohl eine Zeit kommen, die reineren Menschen im Musikalischen die Fähigkeit sich erwerben hat, die Gebilde der Vorgangenheit in ihrem eigenen Geiste zu erfassen, mit ihrem eigenen Massen zu messen, und diese Zeit wird sicherlich eintreten, sobald die sinnlose Abneigung gegen alles, was wirklich heisst, einer allgemeinen Werthschätzung desselben gewichen ist. Eine solche Zeit kommt aber nur wenn Jeder in seinem Theile sie herbei zu führen sucht. Herausgeber Palestrina's würden es am besten dadurch thun, dass sie den Autor möglichst treu in seinem eigenen Lichte zeigen.

Für die deutsche Uebersetzung hat Herr Thüringen sich den Herrn Giovanni von Tegler zum Muster genommen — gleichwohl das beste Vorbild, welches er hätte wählen können. Wenn das Resultat nicht als gleich befriedigendes geworden ist, so liegt dies in der Sache, denn einer Verdeutschung Palestrina'scher stellen sich nahezu unüberwindliche Schwierigkeiten entgegen. Aber schon der blosse Versuch ist löblich, und so sei derselbe hiermit — in dem angegebenen Sinne — der allgemeinen Beachtung empfohlen.

Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben in der ersten Hälfte der Wintersaison 1879/80

(Vergl. Sp. 55—59, dann Sp. 605—512 des vorigen Jahrganges dieser Zeitung.)

Den 11 October 1879

Der Winter 1879/80 scheint eine sehr gesegnete Concert-Saison zu werden; gestrigen Tages waren bereits drei Concerte angekündigt. Nachmittags halb vier Uhr fand ein Orgelconcert des Herrn Grell in der neuen protestantischen Kirche statt. Am Mittwoch den 22. d. ist im Museums-Saale die erste Quartett-Soirée der Herren Concertmeister Walter, Kammermusiker Thoms und der Herren Hofmusiker Michael Steiger und Heinrich Schübel festgesetzt, welche das F-dur-Quartett von Mozart und das Quartett Op. 18 Nr. 3 von Beethoven in D-dur, dazwischen die beiden ersten von J. Haydn's »Sieben Worten des Erlösers« spielen. Für gestern Abends jedoch errang bei mir der Violinspieler Maurice Dengremont, der sich im Hof- und National-Theater hören liess, den Sieg. Derselbe war auf dem Zettel als »13jähriger Violin-Virtuose« angekündigt; von dieser Bezeichnung bestätige ich vollständig das Hauptwort, unverbürgt scheint mir das Beiwort. Dem Gesichtsausdrucke nach dürfte er ein paar Jahre älter sein; die Gestalt dagegen ist kaum die eines 13jährigen Knaben: schmächtig, zart gegliedert und von schwächlichem Bau. Sein Spiel jedoch ist das eines vollendeten Künstlers und erinnert durch die Schönheit und Reinheit des — immerhin nicht mehr kräftigen — Tones lebhaft an Sarasate, dem er an tiefer Empfindung, musikalischem Gefühl, Grazie im Ausdruck und Eleganz der Bogenführung sogar noch überlegen zu sein scheint. Sicher würde niemand, der mit verbundenen Augen in den Saal geführt würde und ihn so hörte, in dem Künstler einen Knaben von solchem Aussehen vermuthen. Die von ihm vorgetragenen Stücke waren: Fantaisie-Caprice von Vieuxtemps, Adagio aus dem zweiten Concerte von Spohr, Romanze von Beethoven und Souvenir de Bade von Leonard. Sogleich mit der ersten Nummer erntete er rauschenden Beifall und viermaligen Hervorruf. Das insbesondere wegen der Doppelgriffe äusserst schwierige Adagio von Spohr konnte, aus dem Zusammenhange herausgerissen, nur wenig wirken. Durch seelenvollen Vortrag entzückte das folgende classische Stück, während der Kleine in dem rauschenden Virtuosenstücke Souvenir etc. den unerschöpflichen Reichthum seiner Kunst und Künste glänzen liess. Kurz, es war ein höchst genussreicher Abend. — In dem zahlreich besuchten Orgel-Nachmittagsconcerte kamen zur Aufführung: Der 8. Psalm mit obligater Violine von F. Merkel, ein geistliches Lied von R. Franz, das Lied »Herzliebster Gott, dich lob ich« von J. Wolfgang Frank — diese sämmtlichen Gesänge mit Orgelbegleitung, gesungen von Frau Banquier Hirtlieben und Fräulein Zeller. Grosse Virtuosität zeigte Fräul. Mathilde Brehm als Violinistin und Herr Grell in der Orgelbegleitung, insbesondere in der Toccata in F-dur von J. S. Bach — so melden wenigstens die öffentlichen Blätter.

Den 16 October 1879

Der kleine Dengremont hat es mir angethan, so dass ich auch dessen gestrigem zweiten Auftreten anwohnen musste. Die Nachwirkung des ersten Concerts machte sich durch einen viel stärkeren Andrang des Publikums zum zweiten bemerklich. In den Zwischenacten des Ballets »Coppelia«, dessen ganz reizende Musik von Leo Delibes mit die Pantomime gesteigert machte, spielte der junge Künstler das siebente Concert von Beriot in H-dur, die Troubadour-Fantasie von Singer und schwedische Melodien von Leonard, alles Stücke, die mit bewunderungswürdigem Geschmack und entzückender Eleganz. Leider hatte man zu dem zweiten Clavierbegleitung, noch dazu auf einem von der kgl. Hoftheater-Intendanz (!) gespendeten alten ausgespielten Klimperkasten gewählt, was der Wirkung merklichen Eintrag that. Die Zuhörer wurden nicht müde, den Doreile mit einem Orden geschmückten Knaben unzählige Male zu rufen.

Den 23 October 1879

Unter lebhafter Theilnahme eines zahlreich versammelten Publikums fand gestern die bereits erwähnte erste Quartett-Soirée des Herrn Walter et cons. im Museumssaale statt. Was im Allgemeinen die Leistungen der dabei thätigen Künstler anlangt, so vermag ich bei dem Ebengenannten kein Fortschreiten, habe vielmehr eher eine Verflachung und Mangel an Eindringen in die Tiefen seiner Aufgaben zu constatiren. Die zweite Violine — Herr Steiger — trat nirgends in den Vordergrund. Herrn Thoms' sonst so treffliche Viola machte sich wenig geltend. Herr Schübel hat zwar den Ton seines Cello bisher nicht zu verstärken gewusst, immerhin aber an Reinheit des Spiels und Correctheit der Ausführung gewonnen. Die beiden Streichquartette von Mozart in F und von Beethoven in D-dur wurden in ziemlich nüchterner Auffassung vorgeführt. Von dem ersten war Satz I am gelungensten, während das folgende Allegretto zu unruhig und der Menuett ohne Hervorhebung des dieser Tanzform eigenthümlichen Charakters gegeben wurde. Verfehlt und unverstanden, fast möchte ich den ordinären Ausdruck »überhudelt« gebrauchen, war das Finale; es zerfiel in lauter massive Trümmer und sein Geist hatte sich offenbar den Executirenden in keiner Weise erschlossen. Etwas

besser kam Beethoven weg: die Aufführung war eine ziemlich correct und richtig im Tempo, wenn gleich ohne idealen Schwung.

Von den »Sieben Worten« wurden die Introduction, *Maestoso Adagio* in D moll, das *Largo* in B-dur und das *Grave e Cantabile* in C moll producirt. Bekanntlich hat Haydn dieses erhabene Werk voll classischer Schönheit, das dem Zahn der Zeit bisher Widerstand geleistet hat und für alle Zukunft leisten wird, im Jahre 1785 für volles Orchester zur Aufführung in der Kirche geschrieben. 12 Jahre später hat er dasselbe mit Unterlegung eines passenden Textes für vierstimmigen Chor, Soli und Orchester umgearbeitet und schliesslich selbst noch für Streichquartett allein arrangirt. Ich kann mir keine erklären, wie das Compositum im Verein mit dem Dichter die erste Umwandlung zu Stande gebracht haben mag, nur so viel ist sicher, dass sie in vollem Maasse gelungen ist, und die Worte dem Inhalte der Musik so bewegen sind, dass das herrliche Ganze wie aus Einem Gusse hervorgegangen dasteht. Im Streichquartett wiedergegeben, verhält sich das Werk zum Original höchstens wie die Photographie zu einem Gemälde. Ich kann mich deshalb nicht damit einverstanden erklären, dass dieses Arrangement statt eines Original-Quartetts geboten wurde, um so weniger, als auch die Wiedergabe namentlich von Seite der ersten Violine eine viel zu moderne, ja sentimentale war.

Den 2. November 1879.

Die musikalische Akademie scheint auch in diesem Jahre das Grundsatz: *varietas delectat*, so wie die wiederholt ausgesprochenen berechtigten Wünsche des Publikums nach Vertretung des Gesanges in den Abonnement-Concerten zu ignoriren. Für das erste derselben wurden uns zu Theil:

Symphonie in G dur (Oxford-Symphonie) von J. Haydn.

Symphonie (?) concertante für Violine und Viola von Mozart in Es-dur.

Fünfte Symphonie in C-moll von Beethoven.

Die Symphonie von Haydn wurde im Ganzen correct, jedoch ohne besondere Wärme und nur der letzte Satz etwas schwungvoller gegeben. Weiss man ja, dass der Herr Hofkapellmeister Levi den Vater Haydn als einen überwundenen Standpunkt betrachtet, dem man nur noch das Gnadenbrot so zusagen giebt, nachdem doch der grössere Theil des Publikums den Alten gern auf dem Zettel sieht. Leider vermisste ich in diesem, wie in der Schloss-Symphonie Reinheit der Stimmung bei den Bläsern. Die Concertante von Mozart, das seinem Charakter nach nichts weniger als eine Symphonie ist und wohl nur der Uniformität wegen auf dem Programme so getauft wurde, meiner beiläufig aus den Jahren 1770—1780, es gehört zu Mozart's schönsten und vollendetsten derartigen Werken vermöge der Kraft und des Wohlklanges, welche durch die Behandlung des Orchesters so sich und in seiner Verbindung mit der Principalstimme erzeugt wird, so wie vermöge der Reinheit und Sicherheit, mit welcher die Gliederung des Ganzen, die modulatorischen Uebergänge bewerkstelligt und leichte Figuren am rechten Flecke verwendet sind, um das Ganze lebendig zu gestalten. Der Herr Concertmeister Walter, welcher den Violinpart spielte, besitzt bisher zu wenig Ton und zu wenig Tiefe der Auffassung, er wurde deshalb von dem Vertreter der Viola, Herrn Kammermusiker Thoms, dem solches in höherem Grade eigen, insbesondere bei den identischen und analogen Stellen beider Instrumente sehr in den Schatten gestellt. Nicht uninteressant ist, dass Rossini in seinem ersten Duett des Barbier »Fenster« des Eingangsthema des Andante dieses Concertantes sich eigen gemacht hat. Hinsichtlich der C moll-Symphonie von Beethoven sagt Jahn: »Wenn Beethoven derselben hätte ein Motto geben wollen, er hätte vielleicht darüber geschrieben: Wir müssen doch frei werden.« Welcher Kampf zwischen Sturm und Ungemach, aber auch welche Siegesfreude, welcher Triumph! Wenn auch die gestrige Aufführung alle diese Momente gerade nicht mit besonderer Lebendigkeit in meiner Seele hervorrief, so war dieselbe doch ohne wesentliche Fehler und konnte in jeder Richtung — die bereits erwähnte unreine Stimmung abgerechnet — ohne wesentliche Beanstandung hingenommen werden. Elektrisirt wurde das Publikum aber dadurch keineswegs.

Den 18. November 1879.

Zu meiner grossen Freude fand gestern im Odeonssaale die erste Soirée der kgl. Vocalkapelle unter Leitung des Herrn Hofkapellmeisters Rheinberger statt. Der Besuch war stärker, als bei dem Beginne dieser Soiréen im vorigen Jahre, was theilweise auf Rechnung einiger Ermässigung des Eintrittspreises kommen mag. Das Repertoire umfasste an classischen Chorgesängen: Motette von J. S. Bach für zwei Chöre »Jauchzet dem Herrn alle Welt«, *Adoramus* von Pitoni, für vier Stimmen, Motette von Francesco Durante »*Misericordias Domini*«, *Sanctus* für fünf Stimmen aus der Messe Op. 188 von Franz Lachner, ferner Weihnachtslied von Nicolaus Zangius »*Congratulamini nunc omnes*«, endlich »Der Augenblick« von Joseph Haydn für vier Stimmen »Liebvoller Zärtlichkeit, Verstand«. An modernen Compositionen für gemischten vierstimmigen Chor kamen zum Vortrag: »Sonnenschein« aus Op. 128 von Louis Spohr, Volkslied »Mein Schatz ist auf der Wanderschaft« von Franz Wüllner, »Harald« und der »Weidenbaum« aus Op. 122, beide mit Clavierbegleitung, von dem Concertdirigenten. Dazwischen spielte der Herr Hofmusikus Bürger eine Sonate (Nokla?) von Corelli: Praeludio, Allemande, Sarabande und Giga für Cello — wohl ursprünglich für Violine componirt, auch sang Herr Kammersänger Vogl »Abendempfindung« von Mozart und drei Lieder von C. M. v. Weber, das alles mit Clavierbegleitung. Sämmtliche Chorsachen wurden mit gewohnter Virtuosität, schwungvoller Auffassung und Reinheit vorgetragen. Am meisten befriedigten mich von diesen das »Misericordias« und der »Augenblick«, während dagegen die Bach'sche Motette etwas zu schwach besetzt und — nicht sorgfältig genug studirt schien, auch das alte einfache Weihnachtslied mir etwas monoton, und die modernen Chorlieder nicht gerade bedeutend vorkamen. Bei der Corelli'schen Sonate errang hauptsächlich die Sarabande, wobei sich im langsamen Tempo ein vollerer Ton und geschmackvoller Vortrag geltend machte, Beifall, während den übrigen Nummern Kraft und Auffassung mangelte. Bei sonst trefflichen technischen Eigenschaften veranlasste meines Erachtens Herr Vogl die wundervoll schöne »Abendempfindung«, sowie auch das erste und dritte der Weber'schen Lieder allzu gefangenen Sängers und »Liebesgruss« aus der Ferne durch ein Uebermaass unmännlicher Sentimentalität und Süsslichkeit, während ihm dagegen die Ballade »Wenn träumt die Holde herauf?« ganz ausgezeichnet gelang. Nicht verschweigen will ich, dass dem gefangenen Sängers, um eine Wiederholung der reizenden Musik zu ermöglichen, eine kumerst lade von einem Dichterling herrührende zweite Strophe angehängt war.

[Fortsetzung folgt.]

Das Register zu dem vorigen Jahrgang dieser Zeitung wird den am 4. Februar erscheinenden Nr. 5 beigelegt werden.

Die Expedition.

A. v. Dommer's Handbuch der Musikgeschichte. 2. Aufl.

Preis 12 Mark. Verlag von Fr. Wilh. Grunow in Leipzig.

9]

[8]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Becker, Alb., Op. 16. **Grosse Messe** in B moll für achtstimmigen Chor, für Solostimmen, Orchester und Orgel. Clavierauszug mit Text. Gr. 4°. n. *M* 8. —

Ceberius, Ad., Op. 10. **Sechs Lieder** für eine mittlere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. *M* 2. 25.

Fiedler, Max, **Quintett** für zwei Violinen, zwei Violen und Violoncell. *M* 8. —

Händel, G. F., **Sammlung von Gesängen** aus seinen Opern und Oratorien. Mit Clavierbegleitung versehen und herausgegeben von Victor Gervinus. Siebenter (Schluss-)Band. Gr. 8°. Mit einem Anhange, (9 Bogen) Bericht über die Händel'schen Opernterzette. n. *M* 1. —

Holstein, Franz von, Op. 11. **Sechs Lieder** für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. No. 1 des nachgelassenen Werke. *M* 1. 50.

— Op. 43. **Fünf Lieder** für eine tiefere Stimme mit Begleitung des Pfte. No. 2 des nachgelassenen Werke. *M* 2. 50.

— Op. 10. **Vier Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. No. 1 des nachgelassenen Werke. *M* 2. 50.

Huber, Hans, Op. 53. **Stimmungen.** Gedichte von Heinr. Leuthold für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. *M* 2. 75.

Kajanus, Rob., Op. 3. **Lyrische Stücke** (Lyriska smaastycken) für das Pianoforte. *M* 1. 50.

Mozart, W. A., **Clavier-Concerte.** Neue revidirte Ausgabe mit Fingersatz und Vortragszeichen für den Gebrauch im Königl. Conservatorium der Musik zu Leipzig versehen von Carl Reinecke.
No. 2. B dur. *M* 1. — No. 12. C dur. *M* 1. 25.

— **Quartette** für zwei Violinen, Viola u. Vcell. Arr. für das Pfte. zu vier Händen von Ernst Naumann. No. 1. A dur. *M* 2. —

Reinecke, Carl, Op. 115. **Romanze** für die Violine mit Begleitung des Orchesters oder des Pfte. Partitur *M* 1. — Mit Orchester *M* 3. 50. Mit Pianoforte *M* 2. 75.

Röntgen, Jul., Op. 17. **Thema mit Variationen** für Clavier zu vier Händen. *M* 4. 50.

Stade, Wilh., **Charakteristische Studien** für das Pfte. *M* 3. —

Wallnöfer, Ad., Op. 17. **Vier Gesänge** für eine mittlere und tiefere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. *M* 2. —

— Op. 11. **Der Vogt von Tenneberg.** Drei Gedichte von J. Victor von Scheffel für eine Bassstimme mit Begleitung des Pfte. *M* 2. —

Wehrle, Hugo, Op. 1. **Berceuse und Scherzo** für Violine mit Begleitung des Pianoforte. *M* 1. —

Mozart's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Serienausgabe. — Partitur.

Serie IX. Erste Abtheilung. **Cassationen, Serenaden** für Orchester No. 4—7. *M* 9. —

No. 4. Serenade No. 2 D dur C. — 5. Serenade No. 3 D dur C. — 6. Serenade No. 4 D dur C. — 7. Serenade No. 5 D dur C.

Einzelausgabe.

Serie XVIII. **Sonaten und Variationen** für Pianoforte und Violine. Zweiter Band. *M* 12. 15.

No. 31. Allegro einer Sonate B dur C. *M* 1. 20. — 32. D dur C. *M* 1. 35. — 33. G dur C. *M* 1. 35. — 34. B dur C. *M* 2. 10. — 35. G dur 3/4. *M* 1. 35. — 36. Es dur C. *M* 2. 25. — 37. A dur 3/4. *M* — 90. — 38. C dur C. *M* 1. 50.

Palestrina's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Partitur.

Band VIII. **Hymnen.** *M* 15. —

Volksausgabe.

No.
33. **Beethoven, Variationen** für das Pianoforte. *M* 1. —
94. **Chopin, Pianoforte-Werke.** Neue revidirte Ausgabe mit Fingersatz zum Gebrauch im Conservatorium der Musik zu Leipzig versehen von Carl Reinecke. Ergänzungsband. Supplement zu den Breitkopf und Härtel'schen Original-Ausgaben. Kl. 4°. *M* 2. 50.
95. — — Dasselbe. Gr. 8°. *M* 3. —
163. **Der junge Classiker.** **Eine Sammlung von leichten Stücken** für das Pianoforte. Ausgewählt und mit Fingersatz versehen von F. Brunner. Zweiter Band. *M* 2. —
130. **Meyerbeer, Ouverturen.** Bearbeitung für das Pianoforte zu vier Händen. *M* 1. —
81. **Mozart, Arien** mit Begleitung des Orchesters. Clavierauszug mit Text. *M* 1. —
210. — **Requiem.** Clavierauszug mit Text. *M* 1. —
222. — **Sonaten** für das Pianoforte. Revidirt und mit Fingersatz versehen von Carl Reinecke. Gr. 8°. *M* 2. —
175. **Mendelssohn, Sämmtliche Streichquartette.** Partitur. *M* 3. 50.
128. **Nicolai, Die lustigen Weiber von Windsor.** Clavierauszug mit deutschem und französischem Text. *M* 1. —

[11]

Billige Prachtausgaben.

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur,

durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

G. F. Händel's Werke.

Clavier-Auszüge, Chorstimmen und Textbücher

(Uebereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft.)

Bis jetzt erschienen:

Acis und Galatea.*
Clavier-Auszug 2 *M* 10 *Pf* n. Chorstimmen 2 20 *Pf* n.

Alexander's Fest.*
Clavier-Auszug 2 *M* 11 *Pf* n. Chorstimmen à 75 *Pf* n.

Athalia.*
Clavier-Auszug 1 *M* n. Chorstimmen à 75 *Pf* n.

Belsazar.*
Clavier-Auszug 3 *M* n. Chorstimmen à 1 *M* n.

Cäcilien-Ode.
Clavier-Auszug 2 *M* n. Chorstimmen à 50 *Pf* n.

Deborah.
Chorstimmen 1 1 *M* 11 *Pf* n.
(Der Clavier-Auszug erscheint demnächst.)

Dettinger Te Deum.
Clavier-Auszug 2 *M* n. Chorstimmen à 50 *Pf* n.

Herakles.*
Clavier-Auszug 3 *M* n. Chorstimmen à 1 *M* n.

Josua.
Clavier-Auszug 1 *M* n. Chorstimmen à 2 *M* n.

Israel in Aegypten.*
Clavier-Auszug 1 *M* n. Chorstimmen à 1 *M* 50 *Pf* n.

Judas Maccabäus.*
Clavier-Auszug 3 *M* n. Chorstimmen à 50 *Pf* n.

Salomo.*
Clavier-Auszug 1 *M* n. Chorstimmen à 2 *M* 50 *Pf* n.

Samson.*
Clavier-Auszug 1 *M* n. Chorstimmen à 50 *Pf* n.

Saul.*
Clavier-Auszug 3 *M* n. Chorstimmen à 75 *Pf* n.

Susanna.
Clavier-Auszug 3 *M* n. Chorstimmen à 75 *Pf* n.

Theodora.
Clavier-Auszug 1 *M* n. Chorstimmen à 50 *Pf* n.

Trauerhymne.
Clavier-Auszug 3 *M* n. Chorstimmen à 75 *Pf* n.

Textbücher zu den mit * bezeichneten Werken à 20 *Pf* n.

Indem ich mir erlaube, auf diese billige und correcte **Prachtausgabe** aufmerksam zu machen, bemerke ich, dass dieselbe die einzige Ausgabe ist, welche mit der **Partitur der Deutschen Händel-Gesellschaft** völlig übereinstimmt, weshalb ich sie ganz besonders auch zum Gebrauche bei Aufführungen empfehle.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 28. Januar 1880. **Nr. 4.** XV. Jahrgang.

Inhalt: Geschichte der Hamburger Oper unter der Direction von Reinhard Keiser (1703—1706.) (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Sang und Klang. Kleine Lieder von deutschen Dichtern mit neuen Weisen zum Singen und zum Spielen von Dr. Friedrich Blomer). — Tagebuchblätter aus den Münchener Concertsälen in der ersten Hälfte der Wintersaison 1879/80 (Fortsetzung.) — Anzeiger.

Geschichte der Hamburger Oper unter der Direction von Reinhard Keiser.

(1703—1706.)

(Fortsetzung.)

Nachtrag zu Händel's Almira, Nr. 409.

Bei den drei verschiedenen Ausgaben des Textbuches zu Almira wurde erwähnt, dass die als erste Auflage bezeichnete weil mit dem Namen des Druckers versehene Edition das Vorwort unterdrückt hat. Dass es wirklich unterdrückt, d. h. aus der Publication der Pre gemeen Auflage, also nicht etwa aus Mattheson aus seinem einzelnen Exemplar entfernt wurde, ersehen wir aus dem nächstfolgenden, oben als »zweite« Auflage bezeichneten Drucke. Bei diesem ist keine Hinweisung auf eine Vorrede, aber in dem ersten Bogen stoßt dennoch alle vier Blätter gefüllt, weil das, was bei Greflinger auf drei Blättern steht, hier auf vier auseinandergezogen ist. Ueber die Gründe, welche die, wie es scheint, das zwei Seiten füllende Vorrede unterdrücken, haben wir nicht einmal Vermuthungen, nicht unmöglich ist aber, dass mit jener Vorrede höchst wichtige Nachrichten für unser verschiebt sind.

Das vorhin als »zweite Auflage« bezeichnete Exemplar mit den Worten »Vorgestellet im Jahr 1704. Gedruckt im selben Jahr« und ohne Angabe eines Druckers (erhalten in der Hamburger Sammlung A, Band XII n. 8, nach neuer Zählung n. 183) muss nach genauer Vergleichung der Typen nicht als eine neue Auflage von Greflinger, sondern als ein Druck aus einer andern Officin, höchst wahrscheinlich also als Nachdruck angesehen werden. Schriften, Druckart, Papier — alles ist gänzlich verschieden. Derartige Concurrenzdrucke aus verschiedenen Officinen fanden selbstverständlich immer nur bei sehr beliebten Werken statt; sie bestätigen daher das über die Almira Gesagte fast noch mehr, als es verschiedene Auflagen von demselben Drucker gethan haben würden.

Bei Aufzählung der Almira setzt Mattheson hinzu: »Hiebei war ein Epilogus, genannt der *Genius* von *Europa*, componirt vom Hrn. Keiser.« (Patriot S. 180.) In den Textbüchern findet sich keine Spur von einem solchen Epilog, auch keine Hinweisung darauf. Der Text dieses »Genius« ist aber in der Hamburger Sammlung B, Bd. IV n. 48 in einem besonderen Drucke erhalten, aus welchem hervorgeht, dass er erst 1705 zum Schluss der Keiser'schen, nicht der Händel'schen Oper Almira aufgeführt wurde. Das Nähere hierüber findet man unter Nr. 410.

Keiser verdrängt Händel's Nero durch eine Composition über denselben Gegenstand.

Dem Händel's Nero, als die Vorstellungen nach Ostern ihren Anfang nahmen, nicht mehr neu hervor gesucht und überhaupt nicht mehr aufgeführet wurde, veranlasste die nächstfolgende Oper.

444 A. Die Römische Unruhe, oder die Edelmüthige Octavia. Gedruckt im Jahr 1705. 4½ Bl. Vorwort und 1 Acte. 14 deutsche Arien, 41 in der Randstrophe, 60 italienische Arien, 7 mit da capo, 60 gemischt, 0 gemischt Überzeit, 10 Verwandlungen.

444 B. Ein zweiter Druck mit abweichenden Typen vom selben Jahre (Hamb. Samml. A. XII, n. 6) enthält nur 24 Bl., da das lange Vorwort fehlt; auch ist Einiges im Text geputzt oder gestrichen.

444 C. »Die Römische Unruhe oder die Edelmüthige Octavia. Musicalisches Schau-Spiel. Praesentirt den 5. Aug. 1705 auf dem Hamburgischen Theatro.« So von dem Autor Ten Thorne Barth. Feind 1708 in s. gesammelten deutschen Gedichten S. 000—076 abgedruckt. Einiges ist hier gestrichen, anderes verbessert. 40 deutsche und 6 italienische Arien sind geblieben, 1 deutsche und 0 italienische als von fremder Hand herrührend ausgeschieden.

Der junge Barthold Feind machte hiermit seinen ersten Versuch für das Hamburgische Theater, und R. Keiser lieferte die Composition. Die Art, wie dieser Neuling auftrat und sich einzuführen liess, ist ebenso bezeichnend für die damals eingerissene Rechtlosigkeit.

Er starte den Text mit einem langen »Vorberichte«, welcher uns jetzt weit wichtiger ist als das Stück selbst, denn durch denselben wurde ein langwieriger Operkrieg eröffnet. Die dahin gehörenden Stellen dieses Vorberichts wird man unten in dem Abschnitt vom Feind-Postel-Bosting'schen Streit finden. Ueber den vorliegenden Text sagt er, seine Neigung zur Poesie habe es ihm leicht gemacht, »dem billigen Begehren guter Freunde, die gerne auch von mir eine Opera sehen wollen, zu willfahren. Bei welcher Gelegenheit dann mein Hauptabsicht Endzweck gewesen, Gemüths-Beschaffenheiten auszudrücken, denn ausser dieser ist die Poesie einem Todten-Gerippe ähnlich, woraus der Geist gewichen; es auch in die Arien, als dem Fürnehmsten Stück einer Opera, etwan ein Morale, Gleichniss oder Allegorie anzubringen, damit sie nicht durch das blosse Murren von dem Sentiment unterschieden würden, wie ich sie denn allemal so gewöhnet und sehr viele in des Hrn. Lic. Postel's Opern, und einige nachdenkliche in Claudius, am meisten aber in gedachten Opern des Herrn Hunold's angetroffen.« Dann fährt er mit noch deutlicherer Beziehung auf Bostking fort: »Vielen-

seine Worte in der Poesie setzen, dass der bei allen Silben ausbrechende Schweiss von der Angst ihrer Geburt Zeugniss gebe, solches ist eine allzu unbarmherzige Grausamkeit für die arme Poesie, und wenn mir dergleichen Früchte für's Gesicht kommen, so bedaure ich nichts mehr, als die unschuldigen Federn, denen ihr ergrimmter Vater für grosser Ungeduld den Kopf abgebissen. Die ihre Absicht bei den Schauspielen bloss auf die Music und Zierrathen des Schauplatzes richten, denen möchte diese Anmerkung unnöthig dünken. Ich bin aber einmal der Meinung, dass die Poesie (ich meine keine Reimerei) ein recht wesentliches Stück eines Singspiels sei, und bin mehr als zu wol versichert, dass ich bei diesem Urtheil viele kluge und bei der ganzen Welt für gelehrt angesehene Leute zu Vorgängern habe. [Führt mehrere französische Autoritäten an.] Ich könnte meine Meinung mit mehr Gründen bestätigen, wenn es die Gränzen einer Vorrede vergönneten, und ich nicht vergewissert wäre, dass Herr Hunold in einem bereits unter der Presse liegenden Tractat von Theatralischen Sachen gründlicher ausführen würde, was für Vortheile zu einem verständigen Manne gehen, wenn in wolgesetzten Versen ein Affect enthalten, der einem doch leugnen kann, ohne der es nicht versteht.»

Auf diese Worte lässt Feind unmittelbar andere folgen, aus denen klar hervor geht, dass nicht er allein unzufrieden war, sondern ganz besonders auch sein Auftraggeber, der Componist Keiser. Beide haderten jetzt mit dem Publikum, weil es im Jubel ein Werk so hoch über alles Andere erhob, welches doch in der Poesie herbei mangelhaft und auch in der Musik nicht frei von offenbaren Fehlern war. Deshalb nun schreibt Feind weiter: «Weil auch die Urtheile, wie von allen Dingen, also auch von der Music, oftmals sehr seltsam fallen, so hat man mit verlohnen in dieser edlen und heute so hoch gestiegenen Wissenschaft in einem besondern Tractat die Caractères vernünftigen und unpassionirten Urtheils, so wol von den Opern als andern Cantaten, zu erwarten, welche der weltberühmte Fürstl. Mecklenb. Capell-Meister, Herr Keyser, uns gönnen wird.» Dass Keiser wirklich die Absicht oder den Wunsch hatte etwas derartiges zu Papier zu bringen, ist bei der seltsamen Stellung, welche dieser Vorredner damals zu ihm einnahm, unzweifelhaft; aber ebenso gewiss ist auch, dass er niemals ernstlich ans Werk ging. Was er nach Jahren in Gesprächen mit Mattheson und in einer Zuschrift an diesen äusserte (abgedruckt in Mattheson's «Orchestre» 1713), enthält seine Gedanken über den Gegenstand. Sehr gern würde er jetzt einen wirksamen Tractat von sich gegeben haben, dass die vermeintlich Halbklugen, welche, wie Feind sagt, «bei Anhörung oder beim ersten Anblick eines Dinges nicht ihr Urtheil gleich den Vernünftigen, bis zur reifen Ueberlegung bei sich behalten, sondern sogleich ihre Censur über alle Dinge verpachten und alsofort mit dem Urtheil heraus stolpern» — waren ihm durch ihren rasenden Beifall den Händel'schen Musik höchst schädlich geworden. So laut war dieser Beifall, diesem «Urtheil vom ganzen Hörhaufen», um welches ein Vernünftiger «wenig bekümmert zu sein pflege», geworden, dass Feind für nöthig hält, daran zu erinnern: «dass niemand von Dingen rechtschaffen urtheilen kann, der nicht zu mindesten sich darauf geleget und bei der Welt in solchen Professionen angesehen ist.» Wunsch und That lagen bei Keiser namentlich im Literarischen sehr weit auseinander, sonst würde er sicherlich die geplante Abhandlung verfasst und damit den Geschmack von allen verkehrten musikalischen Urtheilen gesäubert haben.

«Was nun diese Opera an sich selbst betrifft — fährt Feind fort —, so hat gedachter berühmte Virtuose, Herr Keyser, die Composition über sich genommen, dabei der Music und schönen Dekorationen der Theatri keine andre Recommendation als Ohr und Auge wird vonnöthen sein. Dieses ist nunmehr das ein- und dreissigste Singspiel von seiner Arbeit, worüber ich mich desto mehr wundere, weil die Italiäner von ihrem Polaroli in Venedig als ein unerhörtes Miracle ausrufen, dass er bereits die 48ste Opera componiret, worauf jedoch sein Brunnen dermaassen erschöpft worden, dass er nunmehr nichts als Kirchen-Stücke setzet.» Den Alessandro Scarlatti mit seinen bereits mehr als funfzig Opern hat der soeben erst aus Welschland zurück gekehrte Poet zu erwähnen vergessen. «Es ist das erste Mal, dass man dem Publikum mit der Anzahl Keiser'scher Opern zu imponiren sucht. — «Die 8 Arien im 14. Auftritt der 1. Actus sind nach der Music von Mr. Pantaleon in Weissenfels eingerichtet, und weil dieselbe nicht unangenehm, so hat sie Herr Keyser beibehalten; die Verse aber der ersten Aria haben in ein etwas gezwungenes Metrum müssen gebracht werden. Das Sujet dieses Schauspiels ist ebenfalls zuerst in Weissenfels, als und bevor Nero [von Feustking und Händel] allhier aufgeführet, verfasset und hernach die Hälfte ausgearbeitet worden. Nachdem man mir aber das Werk [den in Weissenfels begonnenen Text] geneiget und unter dessen Vollziehung aufgetragen, so habe bei der Durchlesung befunden, dass es die Umstände schwerlich zulassen, der Herrn Verfassers Propos auszuführen, ich auch lieber etwas ganz selbst machen wollte, als andre Arbeit zuzustutzen: darum ich nebst den Namen des Octavia und einige Reflexionen auf die Aufführung des Poe. nichts behalten. Weil nun bei dieser Begebenheit Nero sollte und musste eingeführet werden, so habe auch Nero als einen Nero, und Seneca als einen Seneca vorstellen, oder lieber gar vom Schauplatz lassen wollen.» Dies ist wieder allein gegen den «armen Feustking» gerichtet. Das einzige Gute des Nero-Textes, nämlich dass derselbe ganz in deutscher Sprache abgefasst war, hat Feind nicht nachgeahmt. Da er frischweg aus Italien kam, musste er doch zeigen, was er dort gelernt hatte, er war daher den Neigungen Keiser's willig dienstbar und half die Hamburger Bühne noch stärker italienisiren. Hier bei seinem ersten Versuche schreibt er: «Weil auch bisher die Delicatesse der italiänischen Sprache in andern Opern die Ohren der Zuschauer durch eine verborgene Ritzung so sich gelocket, so habe aus dieser Ursache einige hinzu gefüget, als erste Früchte von dergleichen Arbeit, die denn auch «kein zu strenges Urtheil» erfahren mögen.

Hiermit war alles abgethan bis auf die Rechtfertigung der Narren und des fröhlichen Schlusses. Beides, den Narren wie den frohen Ausgang der Geschichte, verfertigte er nun, weil seine Hamburger ohne diese Hauptstücke kein Schauspiel leiden mochten, und beides hängt auch ziemlich eng zusammen. Ueber die lustige Person, den Davus, spricht er so: «Ich hätte auch die Action des Davus lieber weggelassen als gesetzt, ... erachte nach meinem Urtheil, die Zuschauer zum Lachen zu reizen, mehr denen herum vagirenden Quacksalbern und Arlechins anständiger, als solche bei einer wol besonderen in Geist- und Weltlichen Rechten vergönnenten Gemüths-Belustigung Musicalischer Schauspiele applicable zu machen, weil auf solche Art ein an sich unschuldiges Vergnügen leicht in eine Wollust ausbrechen kann, daher nöthig, dass dergleichen Passagen mit traurigen [ernsten] Begebenheiten abgewechselt werden.» Für diese Verachtung hat Harlekin sich dadurch auf die empfindlichste Weise gerächt, dass er dem Poeten den Witz vernichtet. Feind's Narren sind mühsam den Affecten wegen aus den Fingern gesogene nüchterne, leblose Gestalte, und man darf sagen, seine Verachtung der Spassmacher kam wenigstens zur Hälfte daher, dass er keinen Spass zu machen verstand. Zur andern Hälfte lag es an seiner unmusikalischen Natur. Postel hätte etwas Derartiges nie sagen können. Feind's Schlussrechtfertigung lautet: «Ist gleich viel erdichtet, so ist es doch wahrscheinlich, um dem Spiel ein solches Ende zu geben, welches die Regeln des heutigen Theatri gleichsam gezwungen vorschreiben.» Nero kommt nämlich bei ihm nach einigen ernsthaften Plaudereien wieder zu Sinnen, wendet sich

seiner treuen Octavia doppelt erfreut an und es läst sich alle in Freuden auf. Dadurch ist zwar Feustking's Robheit beseitigt aber den Nero wirklich als Nero dargestellt zu haben, dessen rühmte er sich bei einem solchen Ausgange sehr mit Unrecht.

Ueber den Charakter dieses Nero hatte er sich folgende Ansicht ausgegrübelt. »Erwege ich seine Deutliche Beschaffenheit, so halte ich ihn für einen Sanguineo-Melancholicum mit der Cholera etwas vermischt, welches Temperament ich ihm denn durchgehends in diesem Schauspiel angelegt, wie aus seinen Actionen mit mehren zu betrachten sein wird. Denn wie dergleichen Leuten, wenn sie auf einmal aus der höchsten Staffel der Glückseligkeit stürzen, der Verlust eines vollkommenen Vergnügens mehr, als einem Ehrgeizigen, zu Herzen gehet, und welchen wol mehr nachsinnen, so pfleget die Reue auch sehr heftig bei ihnen zu werden« u. s. w. Feind war ein Verstandesmensch, ein kritischer Kopf mit einer satirischen Ader, aber nur ein sehr mässiger Dichter. Deshalb wandte er sich nach einem Regelwerk erheben und trug erheblich dazu bei, dass der einmal grosse Kreis dieser Singspieldichtung nach und nach immer mehr sich verengte. Ueber die Anwendung von Sittensprüchen und den moralischen oder allegorischen Inhalt der Arientexte hegte er nach seiner Ansicht höchst bedeutende Meinungen, doch sind es hauptsächlich derartige Stellen, welche auf deutlichsten zeigen, dass seine Sprache ihn ganz aus dem Bereich des dramatisch Wahren hinausführte. Kaiserin Octavia hat diesen Monolog:

> Verlassene Octavia!
> Dein Eh'bett wird verschmäht
> Des Kaisers Auge war als eine Wanda
> Die sich noch alle Winde dreht,
> Wenn er die Königin ansah.
> Verworfene Octavia!
> Der Schimpf macht das Geblüte wallen
> Und reizet dich zur Wuth,
> Weil es der Seele wehe thut.
> Allein, was sagt der Grossmuth Pflicht,
> Grossmüthige Octavia?
> Was sagestu, mein Herz?
> Gedult, sprichstu, verkürzt den Schmerz.
> Will ihm das Antlitz nicht mag ihm die Treu gefallen,
> Getreueste Octavia! (I. 5.)

Hier guckt aus jeder Zeile der Poet hervor, der, das ganzen Verlauf abschweifender Gedichte erwägend, sich einen logisch wie grammatikalisch regelrechten Satz und aus diesem sodann das mitgetheilte Recitativ zurecht abzmarkt. Merklicher noch wird für uns das Mund gesteckte Zettel, wenn die von Nero geliebte Königin Ormoena jedem so erwägt, ob sie sich ihm ergeben soll oder nicht, auf diese Art ihren bejahenden Entschluss hervor bringt:

> Doch wo ist Treu', wo wahre Lieb' auf Erden?
> Wo Treu und Liebe kämpft
> Bei einer, die zur Kaiserin soll werden
> Da wird sie durch das Glück und Ehrsucht leicht gedämpft. (II. 4.)

Dass ein solches Durchschauen der Scham das Ganze kraft- und wirkungslos machen muss, versteht sich von selbst. Von eigentlichen Charakteren ist ebenfalls kaum die Rede, es sind nur verschieden angestrichene Masken. Wie wenig musikalisch seine Sprache ist, wird man schon bemerkt haben: die sonst so gewandte Zunge Feind's geräth im Hause der Poesie oft in ein bedenkliches Stottern. Dies sieht man selbst an den besseren Stücken, z. B.

Aria

Tutti

> Amor! Amor! reizt zum Springen
> Zu dem Spielen, zu dem Siegen,
> Denn verbannet alles Leid
> In Ewigkeit
> Die frohe Zeit
> Machet beim spielenden Streit
> Hüpfen und Lachen und Scherzen
> Den Herzen
> Bereit.

Amor Amor da Capo.

Menuet

> Hebet und senket den lustigen Fuss,
> Setzt den Leib bequem
> Und angenehm
> Bereitet die lächelnde Lippen zum Kuss,
> Dieweil sich hent alle erlangen muss. (I. 12.)

In diesem Satze kommt bei Hamburger Operntexten zum ersten Mal das Wort »Menuet« vor. Weiterhin finden sich noch mehrere musikalische Bezeichnungen, so »Aria en Menuet« Act 2 Sc. 1. Bisher hiess allenfalls die Bezeichnung »Arien« höchstens »Chorus«.

Von dieser Octavia hat die selbständige Musik erhalten. Dieselbe wird uns in einem besonderen Abschnitte beschäftigen und hierbei werden auch über Text und Handlung noch eingehendere Bemerkungen zu machen sein.

Feind hatte bereits Weiteres unter der Feder, denn zum Schlusse seines Vorberichts versprach er uns, »den Gesetzen des Decori nie zu überschreiten, welches auch hinführo unser Vorsatz bleiben soll, wenn etwann die Zerstörung der Stadt Troja oder die Kleinmüthige Selbst-Mörderin Lucretia, entweder in einer Opera, oder auf andre Art, der Octavia folgen sollten.« Die Zerstörung Troja's ist von ihm unbesungen geblieben, aber Lucretia kam schon etwa vier Monate nach der Octavia zum Vorschein.

142 a. Die Kleinmüthige Selbst-Mörderin Lucretia. Oder: Die Staats-Thorheit des Brutus. Musicalisches Trauerspiel auf dem Hamburgischen Schauplatz aufgeführet, im Jahr 1705. 37 Bl. Vorwort und 3 Acte. 60 deutsche Arien, 60 in der Hauptstrophe, 14 italienische, sämmtlich mit da Capo. 11 Verwandlungen.

142 b. Abdruck des Textes mit demselben Titel in B. Feind's deutschen Gedichten S. 175—250. Auf der Innenseite des Titelblattes steht die Bemerkung: »Praesentiret zu Hamburg den 29. Novemb. 1705.«

Die Composition dieses Feind'schen Textes war ebenfalls von Keiser. Die Vorrede ist wieder lang, aber weil sie nicht, wie die vorige, Personalien und Spöttereien enthält, fällt wenig für uns ab. Corneille's Lucrece, sagt er, habe er nicht gelesen, »die italiänische Comedie des Signore Dottore bemerkt hat uns eben so wenig, als des Cardinals Delfino Lucrezia Romana, so aus eine Tragoedie sein und nach der alten Art, wie das Senecas Schauspiele, mit vielen langen Chören eingefasset, dienen können.« Diese Geschichte habe schon 18. Junius 1699 zu Strassburg durch seine Schüler aufführen lassen, nachher keiner wieder, er sehe aber nicht ein, was uns abhalten solle, selbige in unserer Muttersprache vorzustellen. Er hat nun die Geschichte wieder »mit etwas veränderten Umständen« auf die Bühne bringen müssen, »um dem Spiel ein, nach dem Hamburger Geschmack eingerichtetes Ende zu geben« — eine Rechnungsträgerei, die ihm aber eigentlich garnicht recht ist, wie wir bereits wissen. Hier sagt er darüber noch: »Bei unsern Zeiten ist die Gewohnheit, Trauerspiele mit einem fröhlichen Ausgange aufzuführen, schier zu einer Richtschnur geworden, ob wol Aristoteles die andere Art, um das Mitleiden zu vergrössern, vorziehet, und Dacier in seinen Notes auf eben den Grund bauet und in der Vorrede seiner übersetzten Electre bekennet, dass die Spiele, so glücklich sich endigen, weder

Furcht und Mitleiden erwecken können, welches aber Mr. de la Fosse seltsam beantwortet und das Gegentheil durch das Exempel der Iphigenia und Cid behauptet, woselbst die Freude, die Ungleichheit der Gefahr entronnen zu sehen, das Mitleid überwiegt. An statt eines so genannten Mimi hätte man bei bessern Rechte einen Satyrum können einführen, um den Alten näher zu treten, allein man ist in solchen Stücke abermal gebunden, nach dem Geste der Zuschauer die Sache einzurichten, denn wenn wir unser Meinung gefolget, so wäre gar nichts Lustiges hinein gerücket worden, daher wir die Action des Trombel für nichts, als etwas Ridicules, zu halten praesendiren.« In der Ausgabe B, wo Feind freiere Hand hatte, ist er deshalb auch zu allerletzt eine kleine Aenderung und mit dieser etwas mehr Ernst angebracht. Singt nämlich bei A der »Chorus«

Suona la tromba
Vittoria
E gloria!

kurz nach einem Klagegesang auf Lucretia, so streicht Feind bei B den italiänischen Chor ganz, verschiebt das Eschatte und rückt den erwähnten Trauergesang an das Ende des Stückes. Nur der allerletzte Sentenz ist unangetastet geblieben: es sind die unsterblichen Worte des Narren Trombeno, mit welchen die Oper schliesst:

Hab Dank, Lucretia, deiner Ehr'!
Hinfort erwischt sich keine mehr.
Ende.

Die kundgegebenen Gedanken treffen offenbar einen wunden Fleck im Hamburger Opernwesen, aber ihr kritisches Gewicht ist dennoch ziemlich leicht. Können die Stücke ein heiteres Ende haben, wenn das Theater bestehen soll, so ist nur der eine gute Weg vorhanden, dass man sich Gegenstände wählt, bei denen ein solcher Ausgang nicht Lüge und Unnatur, sondern Wahrheit und Nothwendigkeit ist. Hierauf beruhte der Erfolg und was der Hauptvorzug der Postel'schen Singgedichtungen, die doch im sprachlichen Ausdrucke oft nicht höher stehen, als die Producte der übrigen Gänsemarkt-Poeten. Oder will man sich dem Strome widersetzen, so gestehe er wirksam, indem man Vorwürfe wählt, die durchaus ein tragisches Ende bedingen. Die Musik an sich, namentlich in ihrem damaligen Zustande, war freilich für ein solches Bestreben fast ein noch stärkeres Hinderniss, als der Geschmack des Publikums. Das grösste Hinderniss lag natürlich in denen, welche die Werke verfertigten; auch unserm B. Feind fehlte zur einen Kleinigkeit, um wirkliche Tragödien gestalten zu können: die poetische Kraft. So verdarb der denkbare Stoff unter seinen Händen. Von den fünf Acten, die er anlegt, werden die drei ersten mit Nebensachen verzettelt; erst gegen Ende des dritten Actes macht Sextus Anschläge auf Lucretia. In den beiden letzten Aufzügen füllen Spässe und andere Allotria noch einen guten Raum. Bringt man Feind's geringe Begabung, einen Stoff poetisch wirksam zu gestalten, mit in Anrechnung, so wird sich Jeder den dürftigen Inhalt dieses »Trauerspiels« leicht vorstellen können. Man ist beständig im Zweifel darüber, ob überhaupt etwas geschieht, wie man auch hinsichtlich der Personen nie weiss — selbst bei einer Lucretia nicht —, ob man ihren Worten Glauben schenken soll oder nicht. Charaktere sind wieder nicht vorhanden; auch Lucretia ist in dieser Hinsicht ein reines Nichts. Am besten noch ist ihr Verführer Prinz Sextus gerathen.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Sang und Klang. Kleine Lieder von deutschen Dichtern mit neuen Weisen zum Singen und zum Spielen von **Dr. Friedrich Zimmer**. Illustrirt von deutschen Künstlern. Quedlinburg, Chr. Fr. Vieweg. 1880. 4to. Preis 4 ℳ.

44 Lieder in Worten, Noten und Bildern. Der Verfasser ist Seminarmusiklehrer und Schriftsteller auf diesem Gebiete gar fleissig. Seine Bücher oder Büchlein erstrecken sich fast über alle Fächer der Musik, so wie dieselbe jetzt in Seminarien und durch diese in niederen und mittleren Schulen getrieben wird. Eine Probe davon, seine »Elementar-Musiklehre in drei Kalten«, besprachen wir im vorigen Jahrgang 1877 Sp. 484—499, und zwar als ein recht unerfreuliches Zeichen derjenigen seichten Musikschriftstellerei, die in Seminarkreisen im Schwange ist. Wäre ein Mangel an solchen Lehrbüchern, die nicht nur ihrem Stoffe nach am Elementaren kleben, sondern auch für Bildungsstufen bestimmt sind, welche gewöhnlich im Caltenen im Elementaren stecken bleiben, so könnte man ein Auge zudrücken; denn vom Guten ist bereits soviel Gemeingut geworden, dass jedes literarische Erzeugniss etwas davon enthält. Aber im Gegentheil: die Productionslust übersteigt hier alle Grenzen.

Wie mit den Lehrbüchern, geht es auch mit den musikalischen Sammlungen. Diese bestehen fast ausschliesslich aus Liedern, simpel und simpel, und mehren sich in steigender Progression mit jedem Tage. Eine besondere Marotte ist neuerdings das illustrirte Kinderlied. Zu diesem Genre gehört auch das, was der Herr Verfasser hier bietet.

Er hat offenbar vielen Spass an seinen Producten gehabt, denn im »Vorwort« streicht er sie in einer Weise heraus, welche nur denjenigen geläufig ist, der göttlich vergnügt auf den Hervorgebrachte blickt. »Es wird nicht vieler Worte bedürfen dies Buch in die Häuser einzuführen, in denen sich fröhliche Kinder an Sang und Klang erfreuen« — auf diese stolze Weise beginnt er seine Vorrede, wie man sieht, völlig siegesgewiss. Ein gewöhnlicher Schriftsteller, Dichter oder Componist nimmt den Hut ab, wenn er in einer Ansprache sein Opus dem grossen Publikum übergeben will, thut gar bescheiden, in Erinnerung des altbewährten Spruches »Mit dem Hut in der Hand kommt man durch's ganze Land«. Nicht so unser Verfasser, er wähnt, er hat's nicht nöthig, er ist seiner Sache gewiss. Es genügt ihm zu sagen: »Unter Kindern ist es entstanden, mit Kindern vielfach durchgesungen und durchgespielt, und wenn es hiermit an die Oeffentlichkeit tritt, darf es wohl hoffen, Kinder und kindliche Gemüther genug anzutreffen, denen es ferner noch Freude bereitet.« Sollte es diese aber nicht genug antreffen, so wäre das nur ein Beweis, dass »Kinder und kindliche Gemüther« rar geworden sind. An den Liedern des Verfassers könnte die Schuld auf keinen Fall liegen; denn diese tragen durch die Entstehung unter Kinderwelt ihr Imprimatur an der Stirne. Aber das Leben ist voller Täuschungen, und eine der gewöhnlichsten dieser Täuschungen, die sich leicht bei literarischen oder künstlerischen Productionen einstellt, besteht darin, dass die Theilnahme der Freunde des Autors als gültiges Sachurtheil angesehen wird. In seinem beschränkten Kreise kann man alles machen, wenn man es nur versteht. Namentlich ein Lehrer, der Mittheilungsgabe und sonstige pädagogische Eigenschaften besitzt — was bei Herrn Zimmer in hohem Maasse der Fall zu sein scheint —, kann mit seiner unmündigen Umgebung anstellen und ihnen einpacken, was er will. Es kann eine ganze Oper sein und zwar eine von den schwersten; auf Natürlichkeit oder Verständlichkeit kommt es garnicht an, wenn die Sache den Kleinen nur durch irgend einen äusserlichen Reiz an der Mittheilung, also durch ein pädagogisches Geheimmittel ein-

glänglich gemacht wird Wenn den Lehrern diese kleinen allerlei Geschöpfe nur erst dahin gebracht hat dass sie behaupten er sei ein Vogel so folgen sie ihm gleichsam mit Flügeln wenn es auch vortragen möge Es könnte Sanskrit sein, sie würden alles lernen wie eine Maschine und zwar mit den strahlend freudigen Gesichtern, in welchen der Lesefibel Ueberzeugung und Verständniss erblickt Für den Werth der behandelten Materialien hat das natürlich nicht die geringste Bedeutung der Spruch hierüber kommt von anderer Seite und erfolgt erst später

Der Herr Verfasser beschreibt nach den angeführten Worten nunmehr den Inhalt des Sangbüchleins, und er thut dies in gehobener Sprache also — «Kindliche Texte heiter und ernst doch alle gleich harmlos einfache Melodien dazu zumeist in Liedform einzelne im ernsteren Stil prächtige Bilder von denen manche sich als alte Bekannte aus den trefflichen Bestarken Jugend vorstellen — das ist's was das Buch bietet Ein Bilderbuch für die Allerkleinsten, ein Lesebuch für diejenigen die in der Schule die ersten Exercitien gemacht haben ein Clavierspielbuch sowohl für Anfänger die noch nicht über den Violinschlüssel hinausgekommen sind wie für Vorgeschrittene, endlich ein Singebuch für alle, denen der liebe Gott einen frischen Mund und ein wenig Stimme geschenkt hat — so klopft Sang und Klang an die Kinderstuben von Vornehm und Gering an Freude zu bringen heran überall wo man ihm aufthut Ostenburg im November 1879 Der Verfasser.» Mit diesen pompös-feierlichen Worten die sich zum amerikanischen braunen Adlerstil aufschwingen überrascht der Herr Verfasser, im Bewusstsein seines Gehaltes und Werth und Inhalt angethan, der Welt eine wahre musikalische Offenbarung denn sie soll wie wir soeben gehört haben geradeswegs für Alle sein selbst für Herrn und Frau «Gering» trotz des Preises von vier Mark

Hierüber kein Wort weiter denn wir wissen recht gut, dass es bei der vorhandenen scharfen Concurrenz besonderer Mittel bedarf, um sich einen Weg zu bahnen Die Musik zeigt nicht dass der Verfasser ein guter Componist ist sondern eher das Gegentheil aber sie zeigt an vielen Stellen dass er als Pädagoge sein Geschäft versteht Wenn wir als charakteristisch für die musikalische Behandlung aus dem 14. Liede (einem Wiegenliede) die Stelle



anführen welche unmittelbar darauf die folgende kostbare Sequenz erhält:



so wird man wohl nicht erwarten über die Musik dieses Kinderliedes im Einzelnen noch viel zu hören. Um aber den Autor nicht nur im Vorworte sondern ebenfalls in seinen Gesängen zu Worte kommen zu lassen, wählen wir eine Nummer zur Mittheilung und zwar eine solche die auch poetisch aus seiner Schmiede kam denn man muss wissen dass Herr Zimmer von den 41 Texten selber dreizehn geliefert hat also unter seinen idealischen Dichtern wenn auch nicht der vornehmste so doch der fruchtbarste gewesen ist Wir wählen Nr 21 «Lesenlernen», wo ein Kind der Katze die Fibel zeigt.

Ruhig bewegt.



Das sind die Stücklein von welchen man im gewöhnlichen Jahr 365 macht, im Schaltjahr eins mehr

Die Ausstattung ist ausgesucht zierlich ausgefüllt mit jenen conventionellen Illustrationen an welche die Massenfabrication unserer illustrirten Zeitschriften uns gewöhnt hat, und so charaktervoll wiedergegeben dass der wiegende Mutter Nr 14 nicht über zehn das buchstabirende Kind mit der Katze Nr 21 aber recht gut zwölf Jahre alt sein könnte.

Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben in der ersten Hälfte der Wintersaison 1879/80

(Fortsetzung.)

Den 16 November 1879

Einen ausserordentlich hohen Genuss bereitete uns gestern im grossen Odeonssaale das Concert des Herrn Auer

Rubinstein, der hervorragenden Clavirvirtuosen. Das Arrangement des Concerts durch eine hiesige Musikalienhandlung war ein unglückliches: obwohl schon seit Wochen im Allgemeinen angekündigt, war das Publicum doch selbst am Tage der Aufführung noch im Zweifel über dessen wirkliches Stattfinden, weil der übliche Anschlag eines Programms mit Angabe der Preise unterlassen wurde. Eine Folge davon war, dass der Saal sich kaum zur Hälfte füllte, worunter auch die Akustik wegen des starken Nachhallens der Resonanz leiden musste. Das Programm war in der Aibl'schen Musikhandlung zu haben und wurde auch am Eingange des Saales vertheilt. Dasselbe enthielt zehn Namen der besten Componisten, von dem Concertgeber selbst unter vierzehn nur zwei Stücke; die sämmtlichen einzelnen Bezeichnungen waren jedoch sehr unbestimmt, z. B. Beethoven, Sonate — es war die grosse Waldstein gewidmete in C-dur; Bach, Prélude — es war das in Es-moll. Ausserdem kamen Chopin, dieser mit mehreren Stücken, Mozart, Schumann, Field, Liszt und Thalberg an die Reihe. Das Concert fand ohne irgend welches Accompagnement statt; der Concertgeber bewies ein rasnschaftes Gedächtniss und eine eben solche andauernde Kraft, indem er nahezu dritthalb Stunden auswendig mit sehr kurzen Unterbrechungen spielte, sich in der letzten Abtheilung nicht mehr an das Programm hielt und wenigstens noch drei Etuden zugab, so dass wir statt 14 sogar 17 Nummern, die vorgeschriebene Bosselt'sche Etude *Si oiseau j'étais* jedoch gar nicht, und statt der letzten Nummer: *Galop* (le bal) einen Walzer zu hören bekamen. Das Spiel des Herrn Rubinstein zeichnete sich durch eine geradezu fabelhafte, wenn auch nicht immer ganz reine Technik, geistvolle Auffassung, gewissenhafte Wiedergabe der classischen Meister und einen eben so zarten als elastischen Anschlag aus, der dem Künstler von dem leisesten Flüstern bis zu dem dröhnendsten, dem Zusammenwirken von 8 bis 12 Händen gleichkommenden Fortissimo einen unendlichen Reichthum von Abstufungen zu Gebote stellt, wie ich sie noch bei keinem andern Pianisten gehört habe. Am meisten entzückte mich der einfache und doch so schwungvolle Vortrag der C-moll-Phantasie von Mozart, der As-dur-Phantasie von Chopin und jener von Schumann; die bereits erwähnte C-dur-Sonate von Beethoven litt insbesondere im ersten Satze an virtuosenhafter Ueberhetzung und an — auch bei der übrigen Stücken oft wiederkehrendem — Missbrauch der Pedale. Das Publikum war enthusiasmirt, und nach jeder der vier Abtheilungen folgten zahllose Hervorrufe. Ein wiederholtes, gehörig angekündigtes Concert würde zuverlässig einen wohlgefüllten Saal finden.

Den 22 November 1879.

Das zweite Abonnements-Concert der musikalischen Akademie brachte uns gestern als erste Nummer die herrlich-schöne Jupiter-Symphonie von Mozart in C-dur mit der Schlussfuge. Die beiden ersten Sätze waren sorgfältig nuancirt, die Stimmung der Blasinstrumente reiner als sonst. Der Menuett befriedigte mich weniger, im Finale ging es ziemlich bunt durcheinander, so dass die Gesammtwirkung keine der Grossartigkeit des Werkes entsprechende war. Sehr interessant war das hierauf folgende Andantino (mit Variationen) für Blasinstrumente von Beethoven, als nachgelassenes Werk auf dem Zettel angeführt. Es schien mir das in der Katalogen als Rondino in Es-dur bezeichnete für zwei Oboen, zwei Clarinetten, zwei Fagotte und zwei Hörner zu sein, der Beethoven noch in Bonn componirte. Die Ungewohnheit solcher Aufführungen mag wohl das zu grelle Hervortreten der Oboen verschuldet haben. Immerhin war diese im Mozart'schen Stil gehaltene Composition ein ausserordentlichem Wohllaute. Endlich ertönte auch wieder einmal Gesang, indem Frl. Kloeb, ein neuengagirtes Bühnenmitglied, mit schöner, wenn auch etwas schwacher Altstimme eine Arie aus Gerone, die der Nichts

»O bis mein Ende, grosser Gott«, und die beiden köstlichen Gesänge von Franz Schubert »Memnon« und »Aufenthalt« wohl jedem Schubert-Verehrer hinlänglich bekannt vortrug. Stimmansatz, Schule und Intonation waren sehr löblich, dagegen liessen Aussprache, Wärme und Ausdruck zu wünschen übrig. Die von dem statt des verstorbenen Herrn Tombo neu acquirirten Hofmusiker Herrn Lockwenz in meisterhaften Weise gespielte Harfen-Balladen von Parish-Alvars erhebt sich als Tondichtung durchaus nicht über das Gewöhnliche. Zum Schlusse kam zum Entzücken der Anhänger der Zukunftsmusik Liszt's symphonische Dichtung »*Les Préludes*«, welche sehr wacker gespielt wurde. Obwohl das vorgedruckte Programm eine Stelle aus Lamartine's Dichtungen, wonach alles im Leben nur ein Vorspiel zum Tode ist, wenig dazu verhalf, in diesem Opus Sinn und leitenden Gedanken zu entdecken, so gehört dasselbe doch zu Liszt's erträglichsten Schöpfungen; es ist in ihm eine zuweilen überraschend schöne Instrumentation nicht zu verkennen. Der Tondichter bemüht sich sichtlich, zu musikalischen Motiven festzuhalten und nicht allzu oft sich in grellen Dissonanzen und Bocksprüngen zu ergehen. Ich konnte dieser Composition ohne Widerwillen aber auch ohne Wiederwillen anhören.

Den 23 November 1879.

Die gestrige zweite Quartett-Soirée des Herrn Concertmeisters Walter und Genossen war bemerkenswerther durch das, was ihr fehlte, als durch das, was sie brachte. Das etwas altersschwache, uns schon zu oft aufgeführte Quartett in Es-dur von Dittersdorf bekamen wir verstümmelt, blos in drei Sätzen, d. h. mit Hinweglassung des *Andante* zu hören. In der Spriestung der »Sieben Worte« von Haydn, wobei die Worte III—V zum Vortrag kamen, wurde der als Verbindungsglied unentbehrliche Orchestersatz, *Largo e Cantabile* in A-moll, eine Perle unter der Instrumentalcompositionen, ohne weiteres weggelassen. Das herrliche Todesepos, das nachgelassene Quartett in D-moll von Franz Schubert mit den unendlich schönen Variationen über das Lied »Der Tod und das Mädchen« entbehrte ganz der richtigen Verständnisses und schwungvoller Auffassung, wie auch der nöthigen technischen Correctheit; höchstens die genannten Variationen konnten einigermassen genügen. Endlich fehlte gar noch dem Herrn Concertmeister die E-Saite, wenigstens eine richtige, bessere, es sich, wie ich höre, wegen starken Handschweisses statt einer Darm- einer übersponnenen Saite bedienie, die fortwährend einen schrillen Ton hören liess. Kurz, der Leistungen dieses Abends fehlte so ziemlich alles, was man von einer vor einem gewählten Publikum der Haupt- und Residenzstadt München stattfindenden Soirée billiger Weise zu fordern berechtigt ist. Dass die Zuhörerschaft doch einigen Beifall spendete, muss ich mehr auf Rechnung der Gewohnheit setzen, als dass ich mich dadurch in meinem Privaturtheile beirren lassen könnte!

Den 28 November 1879.

Erstes strömt der Quell der musikalischen Genüsse; gestern war innerhalb zehn Tagen das dritte Concert. Diesmal gewährten mir die Nebensachen eben so viel Freuden wie die Hauptsache.

Die Coloratursängerin Demoiselle Lanzetner, hier bekannt durch ihre trefflichen Leistungen während der Productionen der italienischen Oper der Weimar schen Gesellschaft im Monat März d. J. (man sehe den Bericht Sp. 381 und 388 der Allgem. Musikalischen Zeitung von 1879) veranstaltete eine zahlreich besuchte Soirée im Museumssaale. Sie selbst sang mit Clavierbegleitung eine Arie aus »*Pré aux Clercs*« mit obligater Violine aus Herold, die Polonaise aus »Mignon« von A. Thomas, den Schattentanz aus »Dinorah« von Meyerbeer und zum Schluss zwei französische Romanzen. Hatte sich auch

natürlich mittlerweile ihre schon damals in der Mittellage etwas schadhafte, nicht mehr sicher intonirende Stimme nicht gebessert, so befriedigte noch doch wieder die geschmackvolle Eleganz und Leichtigkeit ihrer Fiorituren, sowie ihr drittehalb Octaven beherrschender Stimmumfang. Von den Nebensachen verfloss das in dem übrigen Programm sich etwas fremdartig ausnehmende, wenn auch an sich äusserst liebliche Trio für Clavier und Streichinstrumente in C-dur von J. Haydn ohne besondern Eindruck. Gespielt wurde dasselbe von Fräulein Eugenie Menter, dann den Herren Kammermusiker Brückner und Hofmusiker Bennat. Ausserordentlich aber gefiel mir wie dem Publikum das als Composition ziemlich banale »Souvenir de Spaa« von Servais, wobei Herr Hofmusikus Bennat sich durch markigen, klangreichen Ton, brillante Technik und höchst geschmackvollen Vortrag entschieden als den tüchtigsten der hiesigen Cellisten bemerklich machte. Derselbe scheint jedoch bei den hiesigen Concertleitern nicht persona grata zu sein, da er so selten ans Licht gestellt wird. Bezeichnete noch Frl. Menter schon durch die ungemein stilvolle Wiedergabe der A-moll Präludiums von S. Bach, so steigerte sich das Genre noch durch die Bravour und sicherste Beherrschung aller Mittel, mit der sie einen Walzer von Chopin, sowie eine immens schwierige Etude von Rubinstein zum Vortrag brachte. Der Componist selbst, den ich erst vor ein paar Tagen hörte (siehe dessen Concert vom 17. d.), hätte sein Werk nicht besser spielen können. Ich glaube, dass Frl. Eugenie jetzt schon ihre ältere Schwester Sophie, verehelichte Popper, überragt. So rein, empfindungsvoll und solid auch Herr Brückner die bekannte Elegie von Ernst spielte, so fehlte es noch etwas an Tiefe und Grossartigkeit der Auffassung. Immerhin war dieses Concert nach dem Eindruck, den es allseitig machte, vielleicht der effectvollste der kleineren der beginnenden Saison.

Den 30. November 1879.

der erste Kammermusik-Abend im Museums-Saale, gestern veranstaltet von Herrn Bussmeier (Clavier), Max Hieber (Violine), Werner (Cello) unter partieller Mitwirkung des Herrn Carl Hieber (Viola) verlief, wie man es eben von Kräften, welche höchstens in die zweite Classe locirt werden können, zu erwarten war. Das grosse B-dur-Trio von Beethoven Op. 97, die grandioseste Composition unter allen dieser Gattung, der gemeinsame Spielball aller Virtuosen und leistungsfähigeren Dilettanten, nahm durchaus keinen hohen Flug. Dasselbe muss ich von den folgenden Stücken: Sonate mit Violine in F dur und Allegro moderato in D-moll mit Viola von Hans Bussmeier sagen, der mir hier zum ersten Mal als Componist, wenn auch in der Factur correct, noch ohne jegliche Auszeichnung entgegen tritt, so dass für diesen Opus die Bezeichnung »gut gemeint« passend sein dürfte. Das Quartett für Clavier und Streichinstrumente Op. 18 von Robert Fuchs erregte als sehr schätzenswerthe Novität grosses Interesse. Dasselbe ist ein Kammermusikstück grossen Stiles, der in Erfindung und Anlage den tüchtigen, vorzüglich begabten Componisten verräth, der seinen thematischen Stoff geschickt und interessant zu gestalten weiss und den Vortragenden Gelegenheit bietet, ohne übermässige Anforderungen zu stellen, Proben ihrer Technik zu geben. In der Formgebung bewies Fuchs grosse Sicherheit, was vorzugsweise bei der ganz ungezwungen interressanten Wiederholung des einen Theils des ersten Satzes empfunden wurde. Sehr frisch ist das Scherzo, etwas zerstückelt der letzte Satz mit sehr brillanter Figuration. Nach dieser Probe wünsche ich Herrn Fuchs bald mit neuen Compositionen auf diesem Gebiete zu begegnen, und ich verliess den Saal mit der schon öfters ausgesprochenen Ueberzeugung, dass Dilettanten, welche classische Werke nicht mit einer gewissen Vollendung reproduciren können, besser daran thun, sich lieber hier noch unbekannte neue, jedoch tüchtige Compositionen vorzuführen.

Den 2. December 1879.

Ein erstes Concert »populaire« zum Vortheile der Stadtarmen wurde gestern im »Prachtsaale des (katholischen) Casino« veranstaltet. Die Orchesterstücke: Ouvertüre zu Iphigenie in Aulis, Erinnerung an Tannhäuser, Concert-Ouvertüre von Kalbst, Potpourri (!) etc. wurden von dem Orchester Neitbardt ausgeführt, einige Gesangsnummern, Cavatine aus Euryanthe, zwei Arien aus Katharina Cornaro und einige Lieder von Dilettanten. Bedenklich war nun der Beisatz im Programm zur zweiten Abtheilung »mit Restauration«, indem er, sowie die Mischung des Programmes allzu sehr an Gartenconcerte erinnerte. Trotz des wohlthätigen Zweckes konnte ich dieser Aufführung nicht anwohnen und muss deshalb eine kritische Beleuchtung dieses neuen Unternehmens, sofern dasselbe öfters ausgeführt werden soll, bis zur etwaigen Aufführung eines zweiten derartigen Concertes versparen.

(Schluss folgt.)

Verlag von Rob. Forberg in Leipzig.

[44] **Neuigkeiten-Sendung No. 1. 1880.**

	ℳ	₰
Borchel, H. Jürgen, Op. 7. **Vier Charakterstücke** f. Violine oder Violoncello und Pianoforte	1	50
Eschmann, J. Carl, Op. 78. **Bagatellen.** Zehn kleine Clavierstücke. Heft 1. 2	à 1	—
Hartl, Andreas, Op. 10. **Jubiläums-Polka** für Pianoforte	—	75
Holländer, Gustav, Op. 6. **Spinnerlied.** Für Violoncello und Pianoforte bearbeitet von Louis Lübeck	1	00
— Op. 4. **Am Strande.** (An bord de la mer. On the Sea-Side.) Charakterstück. Für Violoncello und Pianoforte bearbeitet von Louis Lübeck	1	25
Kleinel, Wilhelm, Op. 14. **Zwei Gesänge** für gemischten Chor a capella. Partitur und Stimmen	2	—
No. 1. Volksweise »Es steht eine Lind' im tiefen Thal«. Gedicht von *Ludw. Pfau.*		
— 2. In der Nacht. »Wie rauscht so sacht durch alle Wipfel«. Gedicht von *Joseph Freiherr v. Eichendorff.*		
Kirchner, Theodor, Op. 47. **Federzeichnungen.** Neue Clavierstücke. Heft 1. 2	1	—
Krug, Arnold, Op. 44. **Liebesnovelle.** Ein Idyll in vier Sätzen für Streichorchester und Harfe ad lib. Für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet vom Componisten	4	—
— Op. 47. **Blumenstück.** Scherzo con Intermezzo and Notturno für Pianoforte		
No. 1. Pr. 75 ₰. No. 2. Pr. 1 ℳ 25 ₰. No. 3. Pr. 1 ℳ		
— Op. 16. **Vier schwäbische Lieder im Volkston.** Dichtungen von *Adolf Grimminger.* Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ausgabe für eine hohe Stimme	1	—
— Dieselben. Ausgabe für eine tiefe Stimme	1	—
— Dieselben. Ausgabe für vier Männerstimmen. Heft 1. 1 ℳ 25 ₰. Heft 2. 1 ℳ		
Lange, Gustav, Op. 276. **Nordische Romanze.** Romance du nord. Northern Romance. Tonstück für Pianoforte	1	25
— Op. 274. **Dein Bildniss.** Votre Image. Your likeness. Tonstück für Pianoforte	1	25
— Op. 284. **Im Traume.** Vision. Dreaming. Tonstück für Pianoforte	1	25
— Op. 273. **Die Harfnerin.** Sons de la harpe. The Harper. Tonstück für Pianoforte	1	75
Pfeil, Paul, Op. 17. **Acht Lieder** für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Heft 1. 2. Partitur und Stimmen	à 1	50
Rheinberger, Joseph, Op. 144. **Seebilder.** Vier Gesänge für vierstimmigen Männerchor. Texte frei nach dem Englischen von *Fanny von Hoffnaass.*		
No. 1. Vom einsamen Grund. »Sieben Töchter hatte Lord Archibald«. Nach Wordsworth. Part. u. Stimmen	2	50
— 2. Im Sundsund. »Wir hangen nicht vor Sturmgetose«. Nach *Charles Fenno Hoffmann.* Partitur und Stimmen	1	75
— 3. Abend am Tero-See. »Tief neigt sich die Sonne«. Nach *W. Scott.* Partitur und Stimmen	1	—
— 4. Jagdmorgen. »Erwacht ihr Herr und Edelfrauen«. Nach *W. Scott.* Partitur und Stimmen	1	—
Schaab, Rob., Op. 444. **Vierzig leicht ausführbare Choralvorspiele** über die bekanntesten Kirchenmelodien zum Gebrauch beim Gottesdienst, Gottesd. sowie für Orgel	1	25
Schubert, Louis, Op. 41. **Adagio religioso** für zwei Cornet à piston, zwei Hörner und Basposaune	1	50
— **Adagio religioso** für Cornet à piston und Pianoforte oder Orgel	1	25
Wohlfahrt, Franz, Op. 41. **Jugendlust.** Leichte Tänze und Märsche für Pianoforte. Heft 1.	1	25

[46] Soeben erschien in meinem Verlage

Dallo profunde chiamo a te Signore

(„Aus der Tiefe ruf' ich Herr zu dir")

von **DANTE**

für

eine tiefe Stimme

mit Clavierbegleitung

componirt

und dem **Maëstro Giuseppe Verdi** freundschaftlich und verehrungsvoll zugeeignet

von

Ferdinand Hiller.

Op. 180.

Preis 2 ℳ

Italienischer und deutscher Text

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

Friedrich Chopin's sämmtliche Werke.

[44] **Instructive Ausgabe**

mit erläuternden Bemerkungen und Fingersatz

von

Dr. Theodor Kullak.

In Bänden und einzelnen Nummern. Gross 4°-Format.

Soeben erschienen:

Aus Band I. **Etuden.** Heft 7. Trois nouvelles Etudes.

Aus Band IV. **Polonaisen.** Trois Polonaises Op. 71. No. 1. 2. 3.

Aus Band XI. **Impromptus, Variationen, Berceuse etc.** Fantaisie impromptu, Op. 66.

Berlin. *Schlesinger*'sche Buch- u. Musikhandlung.

[31] Soeben erschien in unserem Verlage

Album polonais

pour le Piano

par

Philippe Scharwenka.

Op. 32. Preis M. 3,50.

Berlin. **Ed. Bote & G. Bock,** Königliche Hof-Musikhandlung.

[47] **Verlag von C. F. KAHNT in Leipzig.**

Burkhardt, Sal.

Theoretisch-praktische

Clavier-Schule

mit 200 kleinen zwei- und vierhändigen Uebungsstücken.

Sechste von **Dr. J. Schucht** neu bearbeitete Ausgabe.

Preis 3 Mark, geb. 4. 50.

Eine der anerkannt besten Clavierschulen zum Selbststudium.

Hierzu eine Beilage von Durand, Schönewerk & Cie. à Paris.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig**, Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Prænum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur Friedrich Chrysander.

Leipzig, 4. Februar 1880. Nr. 5. XV. Jahrgang.

Inhalt: Geschichte der Hamburger Oper unter der Direction von Reinhard Keiser (1703—1706) (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Vademecum perpetuum für den ersten Pianoforte-Unterricht nach Friedrich Wieck's Methode. Bearbeitet und herausgegeben von Alwin Wieck) — Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben in der ersten Hälfte der Wintersaison 1879/80. (Schluss.) — Anzeigen.

Geschichte der Hamburger Oper unter der Direction von Reinhard Keiser (1703—1706.)

(Fortsetzung.)

Mit dieser »Lucretia« schloss das für die Hamburgische Bühne so ausserordentlich reiche und denkwürdige Jahr 1705.

Für das erste Werk des nächsten Jahres, welches das letzte der Direction Keiser's werden sollte, hatte Hinsch einmal wieder seinen Pegasus aus dem Stalle geholt:

143. La fedeltà coronata, oder die gekrönte Treue. Im Jahr 1706. Zwiefaches Vorwort und 6 Acte. 40 deutsche Arien, 4 in der Rundstrophe, 21 italienische Arien, 22 mit da capo.

Von Keiser's Composition. Mit diesem Werke geschieht abermals ein Schritt weiter in den Abgrund. Soweit war man nun schon, dass selbst der Titel eines deutschen Stückes italienisch blieb und die fremdsprachigen Arien die anderen an Zahl übertrafen. Die neun zwischengedruckten italienischen Arientexte stammen von einem Bekannten Keiser's, die übrigen 21 sagt Hinsch weiss nicht zu: sie sind also wohl nach Keiser's Gutdünken aus einem überarbeiteten italienischen Textbuche dieses Stückes beibehalten. Dass eine solche italienische Vorlage benutzt wurde, darf als gewiss angesehen werden, obwohl Hinsch nichts davon sagt.

Beachtenswerth ist ausser dem Ueberwiegen des Italienischen an diesem Stücke weiter nichts, als das zweite Vorwort, welches von Keiser herrührt und einen wichtigen Beitrag liefert zur Einsicht in seine damalige verzweifelte Lage. Er erntete jetzt was er gesäet hatte. Statt die über alle Erwartung glänzend hervorstrahlende Kraft des jungen Händel seinem Theater nutzbar zu machen, suchte er sie zu unterdrücken und die mit Begeisterung aufgenommenen Erstlinge durch neue Compositionen über dieselben Gegenstände von der Bühne zu verdrängen. Ein solches Beginnen wäre zu allen Zeiten thöricht gewesen; unter Keiser's damaligen Umständen aber war es der Streich eines Tollhäuslers. Als es allgemein bekannt wurde, dass er die Bedürfnisse für seinen Luxus und sein anstössiges Leben nur durch Schuldenmachen bestritt, schlug der steigende Beifall, welcher ihm bisher für seine Musik zu Theil geworden war, in Gleichgültigkeit um, und Keiser empfand jetzt — bei leeren Taschen — zum ersten Male, was es heisst, nicht mehr populär sein. In der hierdurch erzeugten Verdrossenheit vermehrte er seine alten Thorheiten um eine neue, indem er die Feder ergriff und der »gekrönten Treue« als zweites Vorwort Folgendes mit auf den Weg gab:

XV

»Avertissement. So weit erstrecket sich der Inhalt, so der Herr Autor zum Vorbericht gesetzet, wobei ich diesen hinzu zu fügen, dass mein Wunsch dahin gehe, dessen Opera mit so lustigem Humeur anzusehen, als mein Gemüth bisher Verdruss bei meinem Zustande empfunden. Da nun dieses meine drei- und dreissigste Composition der Schauspiele, so möchten vielleicht die Impatience zu vielen [?] Arien einem Connoisseur einiges Nachsinnen erwecken. Jedoch kann ich nicht in Abrede sein, dass zu deren Verfertigung mich nichts als die Liebe zu diesem Theatro, freundlich aber die Höflichkeit eines vornehmen Hauses encouragirt, welchem viele ein vergnügtes Contentement, noch mehr aber kein geringes Stück des Fehlens einer galanten Nation zu danken. Und da die meisten widrige Raisonnements von denen gefället werden, welche etwann ihre Functiones verfehlet, oder sich flattiren, dass sie unter die Zahl der Music-Kenner gehören, wenn sie etwann ein Menuet auf der Hautbois oder Violine spielen, so kann ich gegentheils versichern, dass ich niemals auf dergleichen Jugements reflectirt, noch um des mauvais goût de Parterre mich bekümmert, weil ich weiss, wie weit der Menschen Urtheil, so öfters so unmässig als irraisonabel, zu sein pflegen. Einige Arien aus meiner Almira [s. oben Nr. 112] habe deswegen hinein gerücket, weil dieselbe bereits vor zwei Jahren, ehe allhier Almira [von Händel] aufgeführt, componiret [!], und damit sie nicht eben gar verstellt blieben, so habe darunter ein paar Liebhabern leicht favorisiren können, obgleich dieselbe meistens gedruckt und mit nechsten annoch den Octavis zum Vorschein kommen werden. Die italiänische [Arien], so mit Cursiv-Lettern gezeichnet, sind mir von einem Autore, dessen Politik ich bishero viel Plaisir gemacht, communiciret. Diejenige, so im übrigen aus Neugier zu wissen verlangen, ob ich aus florentinischem ausgeschöpft, mögen alsdann davon urtheilen, wenn ein genereuses Glück an den Musique gegen mich nur eine Marque von solcher Gunst blicken lassen möchte, die der Geist des Lulli [Lully] zu mir et. — Endlich versichere, dass ein vernünftiges Jugement das beste Recompense meiner bisherigen Arbeit sein werde, welches ich mir hiermit ausbitte, und verharre eines jeden geneigten Lesers und Zuschauers Verbundenster Keiser.«

Die Beihülfe des ungenannten Poeten zu den vielen italienischen Arien ist nicht nur der Zahl, sondern auch der Bedeutung nach ziemlich erheblich, da die betreffenden Texte direct auf das vorliegende Stück gerichtet sind. Einer derselben (»Cinta d'allore«) spricht geradezu den Hauptpunkt des Stückes aus: »Der keusche Hymen [so lautet die beigegebene prosaische Uebersetzung] wird einen mit Lorbeer prangenden Thron bekrönen und auf meinem Denkmal und Ehrenbogen

wird man angeschrieben lesen: *Die bekröhnte Treue.* Es ist wahrscheinlich, dass B. Feind dieser Gegenstand war, dessen Poesie dem Componisten schon »bisher viel Plaisir gemacht« hatte.

Verschiedene Arien aus den beiden Keiser'schen Opern Almira und Octavia erschienen auch im Laufe des Jahres gedruckt und werden später in dem Abschnitt »Keiser und Händel« zur Sprache kommen.

444. Der von dem Ackers-Pflug zu den Thron Erhabene Kaiser Justinus. Im Jahr 1706. 12 Bl. Vorwort und 3 Acts. 45 deutsche Arien, 60 in der Rundstrophe, 10 Verwandlungen.

Die Composition lieferte Schieferdecker. Der Name des Dichters oder vielmehr des Uebersetzers ist nirgends angegeben. »Aus dieser historischen Umbständen, welchen ein gelehrter Italiäner allerhand wahrscheinliche beigefüget, ist vor wenig Jahren nachfolgende Opera unter dem Namen Justinus der galanten Welt geschencket worden«, steht im Vorbericht. Wurde also aus dem Italienischen übertragen, und zwar ohne irgend etwas von dem originalen Texte beizubehalten. Gustin pflügt auf dem Theater mit Ochsen (I. Sc. 7), denkt übrigens wie ein Mann:

Wie thöricht ist der Mensch
Der alle Augenblicke
Bald über Amors Macht, bald über das Geschicke,
Bald über die Gestirne klagt. (I. 8.)

445 A. Masagniello furioso. Drama Musicale, da rappresentarsi nel famosissimo Teatro d'Amburgo. [Masagniello's Bild mit Krone und Jahreszahl 1610.] Die Neapolitanische Fischer-Empörung. Musicalisches Schauspiel. Im Jahr 1706. 21 Bl. Vorwort und 3 Acts. 60 d. Arien, 17 in der Rundstrophe. 16 ital. Arien, 45 mit da Capo. 10 Verwandlungen.

445 B. Wieder abgedruckt in B. Feind's Gedichten S. 251—320 als »Masagniello furioso Oder Die Neapolitanische Fischer-Empörung. Musikalisches Schauspiel. Praesentirt zu Hamburg im Jenner 1706.«

Eine gemeinsame Arbeit von Feind und Keiser. Wieder ein kleiner Fortschritt: man gewöhnte jetzt schon bei dem Textbuche einer in Hamburg fabricirten vollständig italienischen Titel obenan zu setzen, zu dessen Füssen dann das Deutsche gar demüthig Platz nahm.

»Dem man diese Begebenheit zu einer Opera ausersehen, dazu hat uns nichts anderes als das beliebte Changement veranlasset, um eben nicht allemal Materie aus dem Alterthum zu holen.« In der Behandlung ist indem kein Unterschied zu spüren; es ist in herkömmlicher Weise voll Liebesgeschichten durchzogen. Diese sind hier aber noch viel unpassender als z. B. bei »Lucretia«, weil die Haupthandlung nicht den geringsten Anlass dazu giebt und sie dieselbe nur stören, so oft sie zum Vorschein kommen. Auch ist nichts gethan, die Empörung begreiflich zu machen; die Aristokratie ist hier nicht schlechter, als die tugendhafte vornehme Welt in allen andern Opern, den Gegensatz, in den sie zum Volke zu bringen war, ist nicht einmal versuchsweise hergestellt. Feind's Helden sind Betrüger oder gemeine Empörer. Die folgenden beiden Scenen gehören durch ihre Frische und Natürlichkeit noch zu dem Besten in diesem Texte.

In der ersten hält Masaniello Gericht. Perrone, ein Bandit und sein erster Mithelfer, führt ihm Gefangene vom Adel vor.

Perrone Hier dieser ist erkannt worden
Dich zu ermorden.
(Masagniello steigt auf den Chorst. Die Gefangenen knien.)
Masag. Ein ist sein Urtheil. Lass ihn henken!

Perr Und der hat auch dabei sich eingefunden,
Mas Lass ihn henken!
Was hat denn der gethan?
Perr Das Brod zu leicht gebacken.
Mas Lass ihn henken!
Perr. So hängte diesem auch sein Urtheil zu.
Mas Was hat der Geistliche verschuldet?
Perr Er ist ein Mönch, der den Caroff selbst andern Handen
Im Kloster in geheim geduldet.
Mas Lass ihm den Kopf vom Leibe trennen!
Wer ist der letzte Bösewicht?
Perr Er hat die Brunnen dieser Stadt vergiftet,
Und noch mehr Unheil angestiftet.
Mas So lass die Bestie verbrennen.
Und also schliess ich heute das Gericht.
(Er steigt herunter.)

Aria.

Die Wolken mögen Keil' und Blitze
Zum Schutz der Ungerechtigkeit
Ein Herrscher hält das Schwert bereit,
Dass er Recht und Gesetze schütze.
Die Wolken, da Capo.
(Die Gefangenen werden abgeführt.) [III, 8.]

In der andern Scene wird zwischen der Obrigkeit und den »Aufrührern« ein Vergleich zu Stande gebracht. Der Poet ist hier recht kräftig und natürlich, hatte er doch auch an den Vorgängen in seiner Vaterstadt das schlimmste Vorbild.

Neunter Auftritt.

Das Neapolitanische Rathhaus von innen. Arcos [Vicekönig], Velasco [General], Don Pedro zu Masan. Masaniello, in einem köstlichen Kleide, an der andern Seite, mit seinem Gefolge. Bei Ankunft des Masaniello steht der Herzog auf und empfängt ihn. Don Velasco an einem besondern Tische.

Arcos. Willkommen, werther Freund!
Durch euch wird unsre Stadt in Frieden wieder ruhn.
Mas Der Himmel weiss, wie treu ich es gemeint.
Arcos Der segnet euer Thun.
Hier ist der Schutzbrief Karl's wie ihr begehrt.
Mas So wird des Zolls Erlassung uns gewährt.
Wenn's Eurer Hoheit nun gefällig ist,
So wünsch ich, dass er unterschrieben werde.
Arc Velasco, lese dann!
Mas Fort, wenn du fertig bist.
D. Vel } a 2 (Pfui, dass ein Fischer hier gebeut!)
D. Ped
D. Velasco (liest:) *Von Gottes Gnaden*
Wir Philipp, König zu Castilien,
Zu Arragonien, der zwei Sicilien,
Jerusalem &c. *Und von derselben Gnaden*
Don Carlos, Fürst von Arcos, Vice-Re &c.
Urkunden und versprechen
Dem treuen Volke dieser Stadt
Mas. Halt, setzt dazu: bei unserm wahren Wort.
D. Ped Ei, wir verlieren nur die Zeit.
Mas Ich will es so.
D. Vel } a 2 (Man wird den Trotz schon rächen.)
D. Ped
D. Vel *Wort — — Was er sich beschweret hat,*
Mas Schreib: Sich mit Recht beschweret hat.
D. Vel *Den Mehl- und Frucht-Zoll zu erlassen*
Aus Königlicher Gnad' und Huld
Mas Das weg.
D. Vel (Ich berste schier vor Ungeduld.)
Mas. Nur weiter fort.

D. Vol.	*Und hiemit soll auf's neu bestätiget sein*
	Des Carol's Probsten-Brief — —
Mus.	Nach allem Inhalt setze
D. Vol.	*Inhalt. O Verdruss*
	Hiermitsdat so schliessen wir auch ein,
	Dass einem Jeden seine Schuld
	Aus Gnaden sei verziehn
Mus.	Was? Was? Verziehn? Sind wir nun Missethäter?
(spottend auf.)	Denkt man nun so im Traum zu wiegen!
D. Pod.	(Pfui, dass ein Bettelbrand so trotzen muss.)
D. Vol. (umfliessend.)	(Man kann ihn schon auf andre Art betriegen.)
Arcas.	So setzet. *Wir wollen auch, dass aller aufzuheben,*
	Was beiderseits hierinnen sich begeben
Mus.	So recht. Der Hertzog lebe!
Chor.	Der Hertzog lebe!
Mus.	Ich werfe mich zu Eurer Hoheit Füssen
	Hab ich daraus was versehn
	Dass ich der Stadt die Freiheit wiederbracht
	So will ich gern mit meinem Leben büssen!
	Arcas hebt ihn auf und hängt ihm eine güldene Kette mit des Königs Portrait um den Hals
Arcas.	Getreuer Sohn ich billige das Gecht,
	Es muss auf eurer Seite stehn,
	Und dass ihr das Ihr so viel mehr
	Verrechent sei will ich euch diesem Gnaden-Zeichen
	Im Namen meines Königs reichen
Mus.	Zu gross ist dieser Glanz und Ehr!
	Er küsst dem Hertzog den Saum des Mantels.
Chor.	Seid fröhlich und jauchzet, hegt Tänze
	Die Ruh ist wiederbracht
	Brecht Lorbeer, Oliven flecht Kränze
	Weil uns der Fried' anlacht
	Seid fröhlich etc. da Capo
	Grand Ballet. [III, 9.]

Einige Scenen später kommt Masaniello auf die Bühne gelaufen und soll wahnsinnig sein — aus welchen Ursachen, weiss man nicht. Vielleicht wollte der Poet damit nur das Folgende vorbereiten, wo erst maskirte Personen unter Anführung seines bisherigen Freundes Perrone ihn erschiessen [III 11]. Die vornehmen Liebespaare machen Hochzeit und alles bleibt wie es vor der Empörung gewesen ist. Das nannte man ein Trauerspiel schreiben, Charaktere vorführen und bei Ausgange Versöhnung walten lassen!

146. Die erretete Unschuld, oder Germanicus, Römischer General. Im Jahr 1706. 44 Bl. Vorwort und 9 Arie, 36 Arien, 20 in der Rundstrophe, 10 Verwandlungen.

Die Composition lieferte Grünewald, damals Bassist an dieser Bühne. Der Poet ist nicht genannt, aber aus gewissen Dummheiten guckt das Gesicht des Herrn Blosch hervor. Dieser mag also den Germanicus geschrieben haben; die Vorrede hat freilich nicht die gelehrte Länge seiner früheren Ansprachen.

147[a] La costanza sforzata, die gezwungene Beständigkeit, oder Die listige Rache des Sueno. An dem hohen Geburtstage ..... Friderici IV. Königs zu Dennemark ..... in einem Singspiel aufgeführet den 11. October 1706. 40 Bl. Vorwort und 9 Arie. 61 deutsche Arien, 17 in der Rundstrophe (1 ital. Arie), 7 mit da Capo. 9 Verwandlungen.

147[b] Wieder abgedruckt in Feind's Gedichten S. 324 —392.

Abermals eine gemeinsame Arbeit von Feind und Keiser. Der Stoff ist der dänischen Geschichte entnommen. Der Dichter bekennt, im Ausdruck der Affecten sei er unglücklich als dieses mal gewesen zu sein. Das ist allerdings wahr. Dass der dänische König Sueno hier als ein gründlich schlechter Kerl vorgeführt wird, musste bei einer Vergleichung seiner Nachfolgers besonders unpassend erscheinen. Feind meint zwar, die Tugenden des jetzigen Königs würden nur um so heller dagegen hervorstechen, aber das ist garnicht heimlich gedacht. So erklärt sich wohl, dass ihm — wie er in der Ausgabe 3 nachträglich hinzufügt — »für diese Arbeit von keinem Menschen in der Welt weder schrift- noch mündlich gedanket worden, zum Zeugniss, dass die Poesie heute zu Tage als Mutter, so oft nicht das Unkosten des Papiers, Feder und Dinte erträgt.« (Deutsche Gedichte S. 336.) Ein solcher Misserfolg musste ihn um so mehr bedrücken, weil er sehr stark auf königliche Gnadenbezeugungen hingearbeitet hatte. »Die Gnade eines grossen Monarchen (meint er gegen Ende der langen Vorrede) ist mir viel zu heilig und kostbar, als dass ich solche nicht durch die heutigen Tages so gering geschätzte Poesie zu erwerben mich angelegen sein lasse.«

Den Gestalten war ernsthaft genug gemeint, zum Schlusse ließ dem Dänenkönig drei Gesänge gewidmet, von welchen der erste lautet:

Arie.

Stost in die Wunde Clarinen
Und trennt der Lüfte Wolken-Kreis!
Last den gestirnten Himmels-Bühnen
Erfüllet sein von Friedrich's Preis
Seid fröhlich und wechselt die muntern Trompeten
Mit klingenden Flöten!

Das Stück selbst verdient nicht weiter beachtet zu werden, aber die Vorrede ist wieder sehr werthvoll.

»So lange die Poesie eine Dichtkunst heisset — fährt Feind nach Abwicklung der historischen Begebenheiten in derselben fort — und kein Comicus ein Historicus ist, sondert sich dieselbe von der Wahrheit etwas, doch aber nicht von der Wahrscheinlichkeit ab, die allemal in den Schauspielen muss beibehalten werden, deren Eigenschaften nach der Gewohnheit der Zeiten bei einer jeden Nation verschieden, denn unsere Schauspiele insonderheit die Musikalische, sind von den alten Tragoedien und Comoedien des Euripides, Sophocles, Seneca, Plautus, Terentius, auch schon von den jüngern Teutschen des Lohensteins, Gryphs, Hallmanns und Haugwitzens weit abgesondert; das Französische wiederum in vielen Stücken, so wohl wegen der Composition der Musique, als Poesie, von den Italiänischen und Teutschen: ... Sie haben so lauter schlechte Leidenschaften vorgestellt und damit allerdings gegen die Gesetze grosser Kunstrichter verstossen, so ist aber die Frage, welches den grössesten Nutzen habe. Laster abscheulich vorzustellen, um die Gemüther abzuschrecken, oder die Tugend löblich abzubilden um jemanden dadurch zu animiren? Ich halte aber dafür, dass man bei diesen Zeiten seinen Zweck so wenig in einem als dem andern erhalte, weil ich das schlechte Vertrauen habe, dass so wol aus dieser Absicht niemand in die Opern geht, als viele aus der Kirche bleiben, wenn es nur nicht für eine Gewohnheit, oder wieder das Decorum hielten, wiewohl dennoch Kornhändler von keinem geringen Vorthed angezeigt, dass sie dessen als Schauspiel vom verlornen Sohn gehabt. Wir leben in einem Seculo, da weil man Grausamkeit und höchste Verwegenheit für eine Tapferkeit, den Geiz für eine Sparsamkeit, die Kühnheit für einen Edelmuth, die Wollust für eine Galanterie und kürzlich die meiste Laster für Tugenden gehalten werden. Daher wird eine grosse Scharfsinnigkeit erfordert, den Charakter einer jeden Person in einem Schauspiel wol zu unterscheiden, die höchste was zu einem Werke löblich und gut, zu erkennen ... In einer jeden Wissenschaft giebet niemand weiter, als der darinnen für [sic] andern erfahren, daher man auch dem Urtheil eines solchen den meisten Glauben zuzustellen hat ... Also halten die Poeten die Be-

schreibung des Amours des Aeneas und Dido beim Virgilio für ein Werk ohne Vergleich. Am nächsten möchte ihm wohl Tasso mit seinem Tancredo und Clorinda gekommen sein. Unter den Teutschen hat es niemand so hoch gebracht, und zu dieser Zeit, welche das sterbende Seculum der Poesie, darf man dergleichen Vollkommenheiten ebenso wenig hoffen, als Rom einen andern Virgilium und neuen Maecenas. Nur dieses ist zu bewundern, dass unter allen Teutschen Poeten keiner eine rechte wahre Grossmuth (denck ich nur von einer Tugend rede) in einer Person vollkommen abzubilden getrachtet, ausser was man etwan möchweise im Arminio finden möchte, wovon ich jedoch nichts gedenken und Diejenige ihren Schmäkungen und offenbaren Unwahrheiten verantworten lassen will, die Lohenstein beschuldigen, als wenn er seinen meiste und beste Gedanken dem la Mothe de la Vayer abgeborget, damit ja den Teutschen kein einziger Ruhm in der Poesie übrig bleibe. Und solcher ist auch so klein, all unsere poetische Armuth gross ist in Schauspielen, (ich rede vor diesmal von Opern) denn wenn der sel. gelehrte Herr Lic. Postell nicht gewesen, wie man die schönste Gedanken der alten Griechischen und Lateinischen Poëten auch zu unsern Zeiten mit guten Applausu anbringen könne, hätten wir gar nichts aufzuweisen, geschweige, wie füglich oftmahls die Regeln der Theatri observiret und die Actionen der Acteurs und Actricen eingerichtet worden. Hievon können diejenige den besten Ausspruch geben, so viele Schauspiele bei verschiedenen Nationen gesehen und gelesen; denn so lange solche ihre Curiosität mit nichts recht befriedigen können, und nur immer Sachen finden, die bei den Italiänern und Franzosen schon abgedroschen, wird den Teutschen kein grosser Ruhm zuwachsen. Den Italiänern favorisirt ihre Sprache hauptsächlich darinnen, dass sie ein Ding kürzer geben können, als wir, welches dem Musico im Recitativ ungemeinen Vortheil zu Wege bringet, worinnen denn Norsa und Silvani ihren Componisten für andern an die Hand zu gehen gewusst, und darinnen ein rechtes Meisterstück abgestattet. Sie dürfen dabei sich nicht, wie wir, an eine gezwungene Construction binden, und in ihrem Metro ihre Absicht so nicht den Franzosen, Portugiesen, Spaniern, Lateinern und Griechen auf den Accent der Wörter und Reime richten, welches ihnen kein geringer Vortheil. Daneben können sie die Diphthongen nach ihrem Gefallen auseinander ziehen, und die 2 Vocales, welche auf einander folgen, in einigen Wörtern aspiriren oder weg lassen, und haben dabei so viel andere Freiheiten in ihren Redensarten, dass man von ihnen sagen kan, was man von den Griechen sagt, dass ihre Dichtkunst beinahe eine eigene Sprache sei, die sich von der andern ganz absondere. Allzuviel Elisionen so verschlucken, könnten dem Teutschen Gusto auch allzu harte fallen, darum hüte ich mich so viel möglich davor, und bediene mich ordinair eines Metri, welches am gefälligsten zur Pronunciation; denn weil ohne dem die meisten Arien aus kurzen Stanzen bestehen, so wisse man darinnen von keinen Octaven, Septinen, Terzetten, Quaternarien, als wie in grossen Gedichten, zum Exempel, des Marini Adoni, Tasso Gierusalemme liberata, Sannazaro Arcadia, Salv. Rosa Satyren und dergleichen, sondern man verliert darinnen nach Belieben. Eine Arie, so fast einem Sonetto gleich scheinet, möchte man nicht antreffen, nemlich den Oler Morte dove la morte è sua dolce, allein weil Sdruccioli mit unterlaufen, solche aber zur Music etwas unbequem, so setzt man sie nicht gerne. Dagegen habe gemerkt, dass das Dactylische und Anacreontische Metrum zu den Musikalischen Rejouissancen am geschicktesten, und weil der Musicus Reinhard Keyser (im Text A. steht, weil der berühmte Herr Keyser) sie zu recommandiren pfleget, so habe einige hinein gerücket, ob man sie wol bei den Italiänern sehr sparsam antrifft.«

Wäre Feind im dichterischen Schaffen so stark gewesen, wie in verständiger Abhandlungen und tiefer Betrachtung, so würden seine Texte uns sehr beschäftigen müssen. Leider lag aber das, was er zum Poeten besass, nicht auf musikalischem, sondern auf stirnsuchtem Gebiete.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Vademecum perpetuum für den ersten Pianoforte-Unterricht nach Friedrich Wieck's Methode. Bearbeitet und herausgegeben von **Alwin Wieck**. Nebst einem Friedrich Wieck gewidmeten Gedenkblatt von Arnoly Boelte. Leipzig, C. F. G. Siegel's Musikalienhandlung R. Linnemann. (1880.) VIII und 59 Seiten nebst 2 Blättern mit Anreden an Tastaturmerkel. obl. 4. Pr. 2 *M*

Für die weitschweifige Bezeichnung seiner Handlung hat der Herr Verleger Raum auf Titel und Umschlag, ebenso für drei verschiedene (von uns oben nicht angeführte) Bemerkungen, welche ihm sein Eigenthum an dem vorliegenden Opus sichern, aber zu einer Anführung der Jahreszahl der Publication desselben konnte er nirgends ein Plätzchen entdecken! Da nun alle Bitten und Gründe, die man in dieser Hinsicht seit Jahren bei den verschiedensten Gelegenheiten geltend gemacht hat, rein vergeblich gewesen sind, so wird nichts übrig bleiben, als ein Reichsgesetz zu erwirken, dahin lautend, dass nur diejenigen Verlagswerke auf rechtlichen Schutz Anspruch haben, welche mit dem Datum der Publication versehen sind. Und zu einer Petition für diesen Zweck werden wir uns mit Andern vereinigen, sobald sich eine passende Gelegenheit dazu findet.

In dem vorliegenden Vademecum erhalten wir abermals eine höchst willkommene Gabe aus der reichen pädagogischen Vorrathskammer des sel. Wieck. Es ist ein Werk von bleibendem Werth, von welchem wir nur wünschen können, dass es in die Hand jedes Clavierlehrers gelangen möge. Warum der Herausgeber, ein Sohn Wieck's, diese theoretischen Anweisungen und Erläuterungen nicht den schon 1874 publicirten Materialien oder Uebungsstücken einverleibt hat, hierüber spricht er sich im Vorwort aus, welches wir deshalb mittheilen.

»Was man spielen soll, um den jetzigen Ansprüchen im Pianofortespiel genügen zu können, kann bei der gegenwärtig vorhandenen grossen Anzahl vortrefflicher Werke dazu gar nicht mehr zweifelhaft sein. Wie man aber spielt, oder besser, wie man lehren soll, um nicht allein musikalisch, sondern auch schön spielen zu können, darüber wird verschwindend wenig gesagt. Was helfen alle Lehren über Ornamentik, Rhythmik, Vortrag, Phrasirung etc. etc., wenn man das Clavierspiel nur nach der musikalischen Seite hin betrachtet, und nicht auch durch Ausbildung lockeren, weichen Anschlages und strenger, dem Gesang der menschlichen Stimme nachahmenden Verbindung der Töne (Tasten) mit einander die Grundlage zu schönem Spiele schafft, um nicht das Pianoforte nur seiner mangelhaften Seite zu zeigen. — Damit kann man wohl Musiker, Kapellmeister bilden, aber noch keinen wahren Pianisten. Dies die Anregung, dass ich vorliegendes Werk meinem im Jahre 1875 bei N. Simrock in Berlin erschienenen »Materialien zu Friedr. Wieck's (meines Vaters) Pianoforte-Musik« nachfolgen lasse. Als ich genanntes Werk, an welchem ich über zwanzig Jahre gearbeitet habe, und welches ursprünglich den Titel: »Friedrich Wieck's Pianoforte-Methode« führend, diese seine Methode vollständig und in didaktischer Weise dargelegt enthielt, veröffentlichte, war ich mir wohl bewusst, welcher schwierigen Aufgabe ich mich unterzogen hatte, und

wurde mir es auch klar, warum mein Vater dies nicht allein nicht selbst verfassen wollte, sondern überhaupt nicht wünschte, dass diese besondere Lehre noch veröffentlicht würde; denn er hätte keinesfalls darein gewilligt, wie ich es thun musste, zwei Drittel davon wegen zu grossen Umfanges zu streichen. Ich musste mich darauf beschränken, seine Materialien dazu in ein geordnetes System zu bringen und die nöthigen pädagogischen Zusätze, welche das Werk so umfangreich machten, auf ein Minimum zu reduciren. Ich konnte dies aber wagen mit dem Bewusstsein, meiner Pietät für ihn immer noch nachkommen zu können, da ich doch wenigstens seinen dazu angewendeten Studien, und wie er mich dazu beauftragt hat, in der von ihm gewünschten Be- resp. Ausarbeitung der Pianoforte spielenden Welt vorlegen konnte. So sorgfältig und gewissenhaft ich bei dieser Arbeit aber auch verfahren bin, so habe ich doch die Beobachtung gemacht, dass die Anwendung dieser Studien, namentlich von Solchen, welche sie nicht persönlich bei meinem Vater kennen gelernt haben, oft nicht verstanden wird, was bei dem Mangel an pädagogischen Zusätzen auch gar nicht zu verwundern ist. Diesem Umstande Rechnung tragend und auch, um noch nachträglich der mir von meinem Vater übertragenen Mission, seine Lehrweise in praktisch anzuwendender Darlegung dem Publikum zu übergeben, möglichst gerecht zu werden, habe ich im vorliegenden Werke selbige, ihres charakteristische Eigenthümlichkeit sich am vortheilhaftesten beim allerersten Anfangsunterrichte bewährt, von da an und zwar bis zu einem Grade, von welchem ab es bei fernerem Nachdenken möglich ist, ohne besondere Anleitung in demselben Sinne fortfahren zu können, vollständig wiedergegeben. Dieses Werk, welches jeder Pianofortschule mit Vortheil vorangehen kann, übergebe ich hiermit der Oeffentlichkeit in einer Abfassung, wie es meine schwache schriftstellerische Feder eben gestattet, aber immerhin mit dem Bewusstsein, damit einen erspriesslichen Nutzen für die Pianoforte studirende Welt zu erzielen. *Alwin Wieck.*«

Bei diesem Vorwort fehlt uns ebenfalls weiter nichts als das Datum. Es ist doch sonderbar! Keinen noch so werthlosen oder kurzen und flüchtigen Brief, ja nicht einmal eine Postkarte versendet man ohne Angabe der Zeit, aber eine Druckschrift, zu weitester Verbreitung und gleichsam zu ewiger Dauer bestimmt, wird in die Welt hinaus geschickt, ohne dass man erfährt, wann und wo sie entstanden ist. Liegt dieses »Vademecum« ein Jahr lang im Laden eines Sortimenters und man bekommt es zufällig in die Hand, so wird Niemand ohne besondere Studien zu sagen wissen, ob es anfangs 1881 oder anfangs 1879 erschien. Das ist doch die reine Lächerlichkeit!

Was nun die Trennung dieses theoretischen oder rein unterrichtlichen Theils von den »Materialien« anlangt, so bedauern wir dieselbe an sich nicht. Hätte man das Ganze in einem Buche zusammengedruckt, so wäre daraus ein dickleibiges, also unhandliches und kostspieliges Werk entstanden; auch noch aus anderen Gründen empfiehlt es sich, Lehre und Beispielsammlung in getrennten Büchern zu veröffentlichen. Denn beide können sich doch niemals ganz decken, da an Uebungsstücken bereits Vieles vorhanden ist, was kein Lehrer übergehen des Umfangs wegen oder aus anderen Gründen aber in eine Materialiensammlung nicht aufnehmen kann. Andererseits macht es sich niemals gut, wenn der lehrende Text zwischen den Uebungsstücken einen grossen Raum einnimmt. Ganz abgesehen davon, dass es pädagogisch nicht ganz richtig ist, sieht es bei musikalischen Werken auch äusserlich nicht gut aus. Veranlasst durch den billigen Ueber- oder Steindruck, wird die Musik jetzt vorwiegend auf Platten gestochen, nicht durch Letterndruck hergestellt, selbst dann nicht, wenn zwischen den Beispielen ganze oder halbe Seiten mit Lehren und Anweisungen statt mit Noten gefüllt sind. Ein solcher vom Notenstecher freihändig geschlagene Text ist aber niemals, selbst von dem geschicktesten Arbeiter nicht, so symmetrisch herzustellen, dass er mit dem ganz gewöhnlichen Buchdruck einen Vergleich aushalten könnte, und sieht daher immer schlecht aus. Wenn man dagegen Lehre und Beispiel getrennt hält, so kann das musikalische Material gestochen, das Lehrbuch dagegen durch Buchdruck hergestellt werden. So ist es auch hier mit Wieck geschehen, und wir freuen uns sehr und loben es nach Kräften, dass das »Vademecum« durchweg in Lettern gesetzt ist. An Deutlichkeit und Uebersichtlichkeit hat die Anweisung sehr dadurch gewonnen, was auf ihre Wirkung und Verbreitung sicherlich von gutem Einfluss sein wird. Man sieht hier wieder, wie sehr unsere Mittel für einen klaren Notenbuchdruck ausgebildet sind und sollte sie daher bei sämmtlichen theoretischen oder pädagogischen Werken der musikalischen Literatur benutzen. Das Einzige, was uns bei dieser Theilung der Wieck'schen Methode nicht gefällt, ist, dass »Vademecum« und »Materialien« nicht bei demselben Verleger als verschiedene Theile eines zusammen hängenden Werkes erschienen sind. Es deutet das auf eine gewisse Planlosigkeit und Unentschlossenheit hinsichtlich des richtigen Weges, auf welchem die reichen Schätze des Wieck'schen Nachlasses der Welt mitzutheilen wären. Eine ähnliche Planlosigkeit bemerkten und rügten wir schon vor einigen Jahren bei Durchsicht der Meinner'schen Broschüre über die Wieck'sche Familie, in welcher die trefflichsten Materialien höchst ungenügend verarbeitet sind.

Das »Vademecum« behandelt seinen Gegenstand nach dem vorhin angedeuteten Umfange in einzelnen Abschnitten, die aber nicht nach Kapiteln sondern nach »Gegenständen«, und zwar nach zwölf Gegenständen geordnet sind. Ihnen voran geht eine grundlegende »Einleitung«, auf deren Sätze bei den einzelnen Gegenständen stets verwiesen wird. »Die von der herkömmlichen Art und Weise im Pianofortespiel so unterrichtes abweichende Methode Fr. Wieck's, namentlich ganz allerersten Anfange an und bei seiner besonders gehegten Sorgfalt für die Ausbildung schönen Anschlages erfordert zum grossen Theil auch andere Zusammenstellung der Mittel und Wege dazu als bisher gebräuchlich.« Die Mittel und Wege selbst, oder die eigentlichen Grundsätze sind so ziemlich diejenigen, welche man jetzt mit mehr oder weniger Entschiedenheit überall anwendet; nur die »andere Zusammenstellung« ist das Unterscheidende und hierin aber liegt das pädagogische Element oder der Erfolg, den dieser oder jener Lehrer mit seiner »Methode« erzielt. Friedrich Wieck war ein geborner Pädagoge, das sieht man aus Allem, was aus seiner Schule bekannt wird; mit meisterhafter Klarheit wusste er sein Material sachgemäss zu ordnen und ein Stück nach dem andern dem Schüler beizubringen unter steter Verknüpfung der verschiedenen Stücke, so dass der Lernende immer in dem Gefühl fortschreitet, es mit einem lebendigen Ganzen zu thun zu haben.

Unsere zwölf »Gegenstände« sind: das musikalische Alphabet — Gehörübungen — Zählübungen — Lehre der Untertasten und ihrer Namen — Anschlagübungen — Erklärung der Notenwerthe bis zu den Sechzehnteln — Erklärung der Intervalle Tonica und Octave — die Tonleiter — die Cadenzen — die Bildung und Auflösung des Dominant-Septimen-Accords als Arpeggio-Studie — Kenntnissnahme der Ober- und Unterstimme Bass-Noten — die 24 nach der Reihe zu spielenden reinen Dreiklänge. Ist das nun alles, was hier gelehrt werden könnte, oder ist die angegebene Ordnung schlechterdings die einzige, in welcher man den Stoff behandeln darf? Keins von beiden. Es giebt auch hier durchaus mehrere Wege nach Rom, und es kommt in der That weniger auf den Weg an sich, als auf die Art und Weise an, wie man auf einem bestimmten geraden Wege geführt wird. Und in solcher Führerschaft war Friedrich

Wieck als Meister, wie es in unseren Zeiten nur wenige gegeben hat.

Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben in der ersten Hälfte der Wintersaison 1879/80.

(Schluss.)

Den 8 December 1879

Das gestrige dritte Abonnement-Concert der musikalischen Akademie brachte unseres Herrn Hofkapellmeisters Rheinberger »Wallenstein« symphonisches Tongemälde Op 10, unter Leitung des Componisten. Die vier Theile tragen die Ueberschriften

I »Vorspiel« *Allegro con fuoco*

II. »Thekla« *Adagio non troppo*

III »Wallensteins Lager« *Allegretto*, »Kapuziner-Predigt« *Trio poco moderato*

IV. »Wallensteins Tod«, *Moderato ed Allegro vivace*

Es ist dies, wenn ich nicht irre, die hiesige zweite vollständige Aufführung dieses Werkes, nachdem die erste im Advent des Jahres 1866 stattgefunden hatte. Damals berichtete die Allgemeine Musikalische Zeitung auf *Seite 48* des Jahrganges 1867

»Um nicht die alte Frage aufzuwühlen, ob und wie weit eine derartige Programmmusik zulässig ist, gestehen wir, dass wir uns zu den Gegnern derselben bekennen und auch durch die Vorführung dieses Werkes zu keiner anderen Ueberzeugung gebracht werden konnten. Wie gewöhnlich vermissten wir auch hier, wenigstens grossentheils, das Versprochene, namentlich im ersten Satze; wir vermochten aber auch dem historischen oder gedichteten Charakter Wallensteins eine musikalische Seite abzugewinnen? Glücklicher Weise waren wir in der Lage, vom Gegenstande, welcher sicherlich mehr den Zweck hatte, zum Anhaltpunkt für neue Formen zu dienen, abzusehen, und das Werk als rein musikalisches zu betrachten. Als solches erschien es uns durchweg edel und geistreich; die Motive zeugen von feinem, wählerischem Geschmack und deren Verarbeitung von der höchsten (?) Vollendung in Harmonie und Contrapunkt. Einige Kürzungen im ersten und letzten Satze könnten nicht schaden etc.«

Diesem, jedenfalls sehr wohlwollende Urtheil über die Sache selbst kann ich im ganzen allerdings unterschreiben, muss aber doch hinzufügen, dass mir der Hauptmangel der Programmmusik, die Unfähigkeit, einen genau bezeichneten Gegenstand durch die Mittel der Musik darzustellen, beim Anhören stärker als je zum Bewusstsein kam, und dass ich kaum, und wohl auch ebenso wenig jemand anderer, ohne das vorgedruckte Programm im Stande gewesen wäre, aus dem ersten oder letzten Satze den heroischen Charakter Wallensteins, oder aus dem zweiten den lyrischen einer Thekla auch nur entfernt zu ahnen. Nach meiner Meinung hat der Componist durch jene Vorzeichnung des Inhalts seinem Werke nur geschadet, welches immerhin ein Jugendwerk, aber das eines sehr begabten und hochgebildeten Künstlers ist. Am nächsten kommt der Aufgabe noch der in der Form eines Scherzo gehaltene dritte Theil, der denn auch den meisten Anklang fand, während das übrige, ungeachtet der persönlichen Leitung des hier sehr beliebten Tondichters und der musterhaften Aufführung, nur einen Achtungserfolg erzielte. Mit Vergnügen begegnete ich in dem gesanglichen Theile des Concerts wieder dem Frl Lavanoux, fand aber doch, dass Mozart für sie nicht das rechte Maass ist; die Arie »Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen« liegt ihrer Stimmlage nicht völlig zusagt und mit dem Staccato in den höchsten Tönen, wenn diese nicht rein klingen, nichts gedient ist. Dagegen gewährte mir die geschmackvolle, wenn auch etwas sehr manierirte Wiedergabe der Danzi'schen Arie »Una voce poco fa«, dann des ungemein graziös gesungenen »Per dicatis« von Antonio Lotti, sowie die Wiederholung zweier bereits früher gehörten zierlichen französischen Romanzen wahren Genuss. Das von Herrn Hofmusikus Bürgen gespielte Cello-Concert von Robert Volkmann ist eine sehr sonderbare, jedenfalls unbedeutende Composition; es konnten mich hiervon nur einige darin vorkommende Cantilenen genügen, während im übrigen der schwache Ton und die unzureichende Technik des Vortragenden wenig befriedigten. Mit unkräftigen Schlägen erfüllte mich und das ganze Publikum die lange nicht gehörte herzgewinnende Jagdouvertüre von Méhul, welche sehr tüchtig und frisch gespielt wurde.

Den 10 December 1879

Die dritte und letzte Quartett-Soirée der Herren Walter und Genossen schloss gestern den ersten Cyklus dieser Unterhaltungen für die gegenwärtige Saison. Das Programm war interessanter als gewöhnlich: Quartett von L. Spohr Op 4 in G-moll, dann die letzten beiden der »Sieben Worte« und zum Schluss Divertimento in D-dur von Mozart unter Betheiligung des Herren Kammermusiker Strauss (Horn I) und Siglas (Contrabass), dann des Herrn Hofmusikers Möhlhanes (Horn II). Ich freute mich einmal sehr, endlich einmal aus dem Bereiche des unablässig wiederholten Streichquartetts Beethoven's, Mozart's und Haydn's los zu kommen und weniges oft Gehörtes kosten zu können. Das kurze Quartett von L. Spohr zählt ebenfalls zu seinen besten Arbeiten dieser Gattung; es war wie auch das sechste und siebente der »Sieben Worte«, gut zusammengestimmt und kam in lebenswarmer Weise zum Vortrag. Das Erhabene aber von vier Streichinstrumenten producirt, macht freilich einen beinahe komischen Eindruck und wäre wohl besser weggeblieben, da es in diesem Arrangement kaum eine schwache Idee der ursprünglichen Composition wiedergiebt. Reine Freude verschaffte mir das ungemein reizende, ganz entzückend und vollständig vorgetragene Divertimento, ein wahres Füllhorn lieblicher, bunt an einander gereihter und doch ein geordnetes und harmonisches Ganze bildender Melodien, durch welches Mozart bewiesen hat, dass er nicht nur gelehrt, sondern auch populär und doch immer geistvoll zu schreiben, nicht nur das menschliche Gemüth in seinen Tiefen zu erfassen und zu erschüttern, sondern auch interessant zu unterhalten weiss. Die Aufführung war von Seite aller Mitwirkenden eine musterhafte; ganz besonders muss ich aber die Discretion und das Ebenmaass hervorheben, mit welchen sich die beiden Hörner und der Contrabass in das Ensemble einfügten und nur an hiefür geeigneten Stellen in angenommener Weise hervortraten. Möchte ich aber irgend eine Beanstandung aussprechen, so wäre es die, dass der Menuett, 1 dem Meyerbeer unverkennbar das Motiv zu seinem Schattentanz in der Dinorah entlehnt hat, in zu raschem Tempo gespielt wurde und dadurch den Menuett-Charakter verlor. Das Andante dazu mag wohl die erste Violine gegeben haben, um im Trio mit rapiden Staccato-Passagen zu glänzen. Das zahlreich versammelte Publikum war darüber theilnehmend und anerkennend, es verlangte, wenn auch meines Erachtens mit Recht vergebens, dieses Menuett sogar Da capo.

Den 11 December 1879

Eine Vereinigung des Münchener Tonkünstler-Vereins mit dem Männergesang-Verein »Liederhort« brachte gestern im grossen Odeonssaale die Scenen aus der Odyssee für Soli, Chor und Orchester von Max Bruch zu Stande, ein Werk, das im Jahrgange 1873 der Allg. Musikal. Zeitung Sp 300 bis 504 ausführlich besprochen ist. Es war dies eine Wiederholung der ersten am 12 Juli d. J. stattgehabten sehr ge-

lungenen Aufführung, welcher ich mit grossem Interesse anwohnte. Auch diesmal befanden sich die Solopartien grösstentheils in den Händen sehr tüchtiger Dilettanten. Odysseus, Herr Greve; Penelope, Frl. Kolberer; Nausikaa, Frl. Böhner; Pallas Athene, Frl. Neghelmer; Leukothea, Frl. Gerstle etc. Das Orchester, bestehend aus Musikern des königl. Infanterie-Leibregiments und Musikfreunden, dirigirte Herr Lehrer Lederer mit Umsicht und Energie. Auch diese wiederholte Aufführung war eine höchst befriedigende. Frl. Kolberer erfreute als Penelope durch wohlklingende Mittel, gute Schulung und edle Auffassung. Die liebliche Nausikaa ist glückliche Besitzerin eines sehr sympathischen Soprans und führte ihre Partie mit musikalischem Verständnisse durch. Der schöne Bariton des Herrn Greve eignet sich für die viel in höheren Lagen sich bewegende Partie des Odysseus ganz vortrefflich; besondere Anerkennung verdient es, dass Herr Greve seine Mittel immer ganz in seiner Gewalt hat und niemals seine Stimme forcirt. Die Vertreterinnen und Vertreter der kleineren Partien zeigten sich ihrer Aufgabe gewachsen; die Chöre waren sämmtlich sicher einstudirt und erzielten besonders im Forte schöne Effecte. Zum Schlusse constatire ich noch, dass der Dirigent das ganze Werk auswendig dirigirte — ein etwas renommistisches Wagstück, das, wenn auch diesmal gelungen, ich ihm nicht als Regel empfehlen möchte!

Den 16. December 1879.

Endlich auch wieder einmal ein Oratorium in München! Nachdem sich die musikalische Akademie so schwer zur Vornahme solcher grösseren und umfangreichen Aufgaben entschliesst, verdanken wir den Genuss »Israel in Aegypten« von Händel gestern im grünen Odeonssaale gehört zu haben, dem hiesigen Oratorienvereine, der mit dieser Aufführung in festlicher Weise sein fünf- und zwanzigjähriges Bestehen feierte. Die Chöre und das Orchester liessen hie und da wieder Mangel an hinreichenden Proben und an sorgfältigem Studium wahrnehmen, auch waren die männlichen Stimmen den weiblichen gegenüber allzu sehr in der Minorität. Ganz besonders kraftvoll und gelungen war jedoch der Doppelchor Nr. 14 »Schrecken und Angst«, während dagegen der »Mücken- und Heuschrecken-Schwarm-Chor Nr. 5«, der Chor Nr. 7 von »Hagel und Regen«, sowie Nr. 8 von der »dichten Finsterniss« nicht den vom Componisten beabsichtigten Eindruck zu machen vermochte. Ganz treffliche Vertreter und Vertreterinnen hatten die meisten Solopartien; es waren dies die Opernsänger Herren Vogl (Tenor) und Fuchs (Bass), denen sich ziemlich befriedigend ein Dilettant, Herr Kaistel, anschloss. Die weiblichen Partien waren in den Händen der Ehrenmitgliederinnen Frau Everth (Sopran), Frl. Bleck (Alt) und einer Dilettantin Mme. Kaulla. Voll Feuer und dramatischem Ausdruck, in geradezu mustergültiger Weise sang Herr Vogl die Arie: »So sagte er dem Feind: ich eile nach« und musste dieselbe sogar wiederholen. Ebenfalls sehr schön war die erste Altarie: »Der Strom zeugte Frösche«, wobei der edle Klang der Stimme des Frl. Bleck entsprechend hervortrat. Ein wahrer Hochgenuss war auch das Duett zwischen ihr und Herrn Vogl: »Du in deiner Gnaden«; ebenso fand das Duett der zwei Bässe: »Der Herr ist der starke Held« vollen und wohlverdienten Beifall. Kurz, die Aufführung war im Ganzen genommen sehr befriedigend und erweckte in mir lebhaft den Wunsch nach einer öfteren Wiederkehr solcher Genüsse.

Den 18. December 1879.

Das gestrige vierte Abonnement-Concert der musikalischen Akademie wurde wegen Erkrankung des Herrn Hofkapellmeister Levi von dessen Collegen Meyer dirigirt und mit Beethoven's Bdur-Symphonie eröffnet. Die Aufführung dieses Werkes, in welchem nach der in düsterer Erhabenheit brütenden Einleitung ein mit energischer Kraft gepaarter frischer Lebensmuth den Grundton bildet, war im Ganzen eine gute. Herr Hofkapellmeister Meyer gehört jener älteren Schule von Dirigenten an, die ihr Hauptaugenmerk auf gleichmässig abgerundete Darstellung des Total-Organismus des Tonstückes richtet, welche Vortragsweise auch bei solchen Tonschöpfungen, in denen die äussersten Extreme der Empfindungen vermieden werden, ihre volle Berechtigung hat. Während ich nun bei dem ersten Satze schärfere Hervorhebung der Details und der rhythmischen Accente gewünscht hätte, wurde das Adagio sehr schön, und der letzte Satz ganz vorzüglich ausgeführt, was den Hervorruf des Dirigenten zur Folge hatte. Die im weiteren Verlaufe des Concertes folgende »kleine Nachtmusik« für Streichorchester von W. A. Mozart ist eine durch ihre natürliche Frische ungemein ansprechende Composition; sie erfuhr eine vollendete Wiedergabe, nur das Tempo des Menuetts, welches ausdrücklich als »Allegretto« bezeichnet ist, wurde zu schnell genommen, was an sich schon jede prägnantere Markirung unmöglich machte. Die hier domicilirende Concertsängerin Frau Schimon-Regan sang eine Arie aus »Idomeneo«, in welcher die individuelle Behandlung der Blasinstrumente den Künstlern unseres Orchesters alle Gelegenheit gab, ihre volle Meisterschaft im Vortrage melodisch hervortretender Sätze zu entfalten, während die Sängerin zeigte, wie man auch mit einer kleinen Stimme schön und kunstvoll singen kann. Den meisten Beifall errang dieselbe mit einigen kleineren Gesangstücken, als Canzonette von Dom. Scarlatti und den Liedern: »In der Fremde« von W. Taubert und »Der Schelm« von Carl Reinecke. Den Schluss bildete eine glänzende Aufführung der schon oft als Lieblingsstück bezeichneten Ouvertüre zu »Lodoiska« von Cherubini.

Den 24. December 1879.

Der zweite Kammermusikabend des Herrn Musiklehrers Hasmeier und Genossen im Museumssaale bildete gestern das letzte der Concerte des Jahres 1879, wenn auch vielleicht noch nicht das letzte der ersten Hälfte der Wintersaison 1879/80. Das wunderliebliche G dur-Trio mit dem sogenannten humoristischen Rondo all' Ongarese war die erste Nummer und wurde namentlich der letzte Satz mit rauschendem Beifall aufgenommen. Die Suite Op. 16 von C. Saint-Saëns für Clavier und Cello kam ein Torso, nämlich blos durch Wiedergabe des Adagio und Finale, zum Vorschein, ohne besondere Wirkung zu machen. Eine bisher nur als Manuscript existirende Gesangscene von Franz Lachner: »Erbebe dich zum Grund«, gedichtet von Felix Dahn, wurde mit Streichquartett-Begleitung von der Opernsängerin und Gattin des Herrn Hasmeyer, Frau Weckerlin in einer etwas schwerfälligen Manier gesungen; hauptsächlich wegen der dieser Dame eigenen völlig unverständlichen Textaussprache konnte die offenbar sehr schöne Composition nicht recht ansprechen. Leben und erhöhtes Interesse erweckte das herrliche Clavierquartett Op. 47 von Schumann; nur hätte ich für die einzelnen Parte (Clavier: Hasmeyer, Violine: Max Hieber, Viola: Carl Hieber und Cello: Joseph Werner) virtuosere Vertreter gewünscht, als die genannten es sind.

Den 8. Januar 1880.

Nachdem nun die Neujahrs-Octave abgelaufen und kein weiteres Concert angekündigt ist, glaube ich die Adventsaison als beendet betrachten zu dürfen und lege nach stattgehabter »sine studio et ira« geschriebenem Tagebuch dasselbe zur Durchsicht vor, welche sich für das Münchener Concertwesen interessiren.

München. *Wahrmund.*

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 11. Februar 1880. **Nr. 6.** XV. Jahrgang.

Geschichte der Hamburger Oper unter der Direction von Reinhard Keiser.
(1703—1706.)

[Fortsetzung und Schluss.]

An diese ziemlich misslungene Feind-Keiser'sche Geburtstagsoper schliessen wir die Besprechung eines Singspiels von Feind, welches ebenfalls in diesem Jahre 1706 gedichtet, componirt und in Scene gesetzt, vorläufig aber nicht aufgeführt wurde.

118ᴬ L'amore ammalato, die krankende Liebe Oder Antiochus und Stratonica. Musikalisches Schauspiel auf dem grossen Hamburgischen Theatre vorgestellet. Im Jahr 1707. 3 Bl. Vorwort und 3 Acte. 60 S. [illegible] in der Hauptstrophe 40 [illegible] 6 mit da capo. 10 Verwandlungen.

118ᴮ Neudruck im Jahr 1708. Der erste Bogen, Titel und Vorwort ist neu gesetzt, wobei das Vorwort etwas geändert wurde; der Text dagegen ist von dem vorigen Satze wieder abgedruckt. — In einem späteren Titelbogen: Hamburg, gedruckt bei Friderich Conrad Greflinger, Anno 1711. (36 Bl.) fehlt das Vorwort ganz.

118ᶜ Wieder abgedruckt in den Deutschen Gedichten S. 393—454, mit geringen Veränderungen.

Die Composition war von Graupner, und die Partitur ist erhalten.

Feind macht hier auf's neue seine ganz richtige Meinung geltend, „dass nehmlich die Dichtkunst nicht aus künstlich und zierlich zusammen gefügten Wörtern, sondern aus guten, lebhaften Bedeutungen gezeitigten Pensées bestehe. Hievon wäre viel zu schreiben, wenn Hamburg, London, Venedig oder Paris wäre, und es in Teutschland solche Liebhaber, Connoisseurs und Patronen der Musik und Poesie gebe, als in Frankreich, Engeland und Italien. Da ich aber in Wahrheit nicht versichert, dass nur drey Gelehrte, so die Poesie recht verstehen, sich die Mühe geben, eine Opera mit Bedacht und Nachsinnen durchzublättern, was sollte dann wohl einen Verleger zu mühen, um etwas Neues und Sonderbares sich zu bemühen. Virgilius und Oratius haben auch unter einem Augusto zur ihr seculo gelebet, und die Französische und Englische Poeten werden durch Reime, Glöie und Belohnung zugleich aufgemuntert. So verschieden ist die Hochachtung der Wissenschaften, da es doch, in Ansehung der Invention, um eine Französische Opera oft eine schlechte Sache, weil sie meist aus Gyldi Verwandlungs-Büchern genommen. Wiewohl auch einige von recht dürftreflichen Poeten sehr schönen und hohen Pensées und guter Ausarbeitung sind.“ Auf diese Gedanken kam man jetzt immer wieder zurück, weil den Betreffenden in jenen Tagen der Abstand Hamburgs gegen Paris, London und Venedig besonders empfindlich war. Der vielgereiste Feind konnte zu Gunsten seines Urtheils noch die Augenzeugenschaft anführen, denn er hatte alles selber gesehen.

Den vorliegenden Operntext wurde von ihm noch im Auslande, nämlich in Paris geschrieben. Ueber seine Quellen und Vorgänger sagt er: „Antiochus und Stratonica, nachdem sie das entlegene Gestaden Assyriens verlassen, begaben sich auf das Zureden des Lucio Anserio, eines Genuesischen Romanisten [Romanschreibers] nach dem angenehmen Ligustischen Gestade, erhuben sich von da nach den weitberufenen Seine, erkiesten darauf das Ufer der stillen Saale zum Aufenthalt, und endlich kamen sie sich am Strande der schiffreichen Nieder-Elbe nieder, um das volkreiche Hamburg in Augenschein zu nehmen. Gedachter Anserio, Corneille und Tolandes haben, wiewohl ein jeder auf eine besondere Art, ihre Geschicklichkeit hierin sehen lassen, von deren Ruhm ich aber gar nicht participiren kann, weil ich keinem von den dreien gefolget. ... Die Einrichtung [dieses Singspiels] wird von den meisten Schauspielen, die wir bisher gesehen, es sein Italiänische, Französische, Englische oder Teutsche, etwas zu unterscheiden sein.“ Im Vorwort der Ausgabe C drückt er dieses bestimmter aus, indem er sagt, dieser Text sei von seinen vorigen etwas unterschieden und mehr nach dem Französischen Manier abgefasst, wozu der Ort der Entstehung ein Wesentliches beitrug, denn es ist ja „La Lucretia in Polla, Octavia und Masagniello in Hamburg, Sueno in Leiden, dieses letztere aber unter einem weit lauter heuer espritis angeschlossen Climate verfertiget worden. Dabei es wol billig nach des Bouhours, Abbé Guiçe und Dancourt Ausspruch, wenn jener könnte, und diese darüm würden befragt werden, das beste aus selbe. Meines Theils aber wollte lieber einen Silvano, Norm, Poetel und Bressand, als einen Franzosen zum Gehülfen erwählen.“

Welches von diesen Symbolen dem Texte noch aus dem besten möge gerathen sein, kann auch heute noch unentschieden bleiben. Das Beiwerk ist, wie in allen Feind'schen Texten, eigentlich wichtiger, als die Sache selbst. Die Sentenzen hat darin etwas Eigenthümliches, dass der Dichter den Kampf gegen den Hamburger Opernnarren aus der Vorrede sogar im Texte fortsetzt. In der Vorrede (und zwar nur bei A und B) sagt er zunächst: „Gäbe ich Lust, meine Meinung, dass die edelste Gemüther allemal mehr Vergnügung an traurigen Begebenheiten, als Gaukelpossen gefunden, mit Exempeln zu bestätigen, so

würde das gelobte Frankreich welches unter 80 Opern kaum 10 aufweist, die nicht in den kläglichsten Tragoedien bestehen, das kluge Italien selbst, und das angenehme Engelland nicht so einem artlichen und unverwerflichen Bewegungsgrund völlige Materie darreichen« Originell ist nun, dass der Poet darauf in seinem Stücke durch den Mund des Narren Negrodorus über das unverständige Verlangen des Publikums nach Possen losgeht. Zuerst bei der Vorstellung einer Zauberei.

Sel. Das Spiel war artig

Str Mir gefiel es wohl!

Ant. Mir angenehm!

Mirt. Und es gelinget meinen Seel.

Negrodorus Ich zweifle dran, denn weil kein Narr dabei

So glaub' ich nicht, dass es gefällig sei.

Aria

Und sind die Opern noch so schön,
Wenn Arlechino nicht
Sein Ampt dabei verricht
So können sie doch nicht bestehn
Ein Thor muss seinen Gleichen sehn
Und sind die Opern noch so schön. (I, 9.)

Ferner sagt unser Negrodorus zum Schluss des ersten Actes

Ihr Leut' ich weiss, ihr geht es willig mit mir ein,
Der Actus soll durch mich beschlossen sein.
Hört denn, ihr Brüder, meine Kunst-Verwandten!
Und ihr spielt eins auf ihr Herren Musikanten

Aria.

Es hat die Frau doch insgemein
Den Hut in diesen Jahren
Glaubt mir, ich hab's erfahren
Wenn sie durch Bitten oder List
Nicht Herr in ihrem Hängen ist,
So muss Gewalt gebrauchet sein
Sie hat's!

Nun ist die erste Handlung aus,
Kömt ich nicht wieder, geht ihr ginget bald nach Haus
(Entrée von einem Arlechin, einer Arlechinin, einem Scaramuz und Scaramuzin.) (I, 10.)

Eine dritte Stelle dieser Art findet sich im zweiten Act, als ein Drache Feuer auf ihn speit

Negrod Verbrennt mich denn nur gar nicht hier.
Wie weit' hinführo soll die Opera bestehn
Wenn Negrodorus sollt' in Flammen untergehn?
Ach Gnade, Monsieur Drach! (II, 12.)

In solchen Sächelchen hatte Feind seine Stärke, sie pflegten ihm auch stets gut zu gerathen und ihr Ziel zu treffen. Aber er verwechselte hier wieder wie für die Aufführung bestimmten Stücke mit einer Satire, woran wir auf's neue ersehen, dass das Drama oder die lebendige Bühne sein Feld nicht war. Das vorliegende Stück, nämlich der ernste Theil dieser Geschichte, lehrt dasselbe. Antiochus verliebt sich in seine Stiefmutter Stratonica. Es wird ruchbar, Antiochus legt sich aus Liebe zu Bett, und der Herr Vater, König Seleucus, statt der wahrscheinlich zu früh bei Seite gerückte Frau wieder einmal an dem Söhnlein zu probiren, tritt diesem die Stratonica ab! Der Dichter bemerkte hier allerdings etwas über den bloßen Seitenweg, durch welchen ein grosser College diese Geschichte für unsere Sitten erreichbar gemacht hatte, denn er sagt in der Vorrede: »Mr Corneille hat sie nach dem Gout seiner Landsleute auf dem galanten Pariser Comödien-Theatre auftreten lassen, und um den politen Zuschauern, welche den Stand der Ehe für ein Sacrament halten, keinen Ekel zu erwecken, gedichtet, als wenn Seleucus mit der Stratonica nur verlobt gewesen, welches allerdings vernünftiges Beifall findet. Ich aber, der ich mich nicht zu feste versichert, dass meine werthesten Landsleute ihre Seelen und Gemüther von solchem Aberglauben gesäubert*), bin in diesem Stück bei der wahrhaften Geschicht geblieben.« Nach diesen Aeusserungen dürfen wir uns nicht wundern, wenn Feind die That des König Seleucus für ein ausgesucht rares Exempel derjenigen Grossmuth hielt, die er (nach Sp. 71) in den Erfindungen der deutschen Dichter bisher allzu sehr vermisste, denn er lässt den König-Vater sagen

Aus Tugend hast du sie verdient,
Aus Grossmuth lass ich sie dir über. (III 16.)

Was darauf der Chor also bekräftiget

O Grossmuth ohne gleichen! (III, 17.)

Man sollte eine solche Verwilderung der sittlichen Gefühle bei einem sonst gescheuten Manne kaum für möglich halten. Sah es so mit den Gegebenen aus, wer sollte da helfen? Man gerieth eher bei allem Spöttelei nur immer tiefer in das gemeine Komische hinein. In Norddeutschland fehlte der Hall, der sie durch lange Uebung und vielerlei Vorbilder erworbenen Kunstgefühl gewährt, das Ernsthafte und besonders das »Traurige« oder Tragische war den Zuschauern langweilig, weil ein Verständniss für die höhere künstlerische Form fehlte, und dass es ihnen unter solchen Umständen — bei der damaligen Unfähigkeit der Idealgestaltung — nimmt und anders als Unnaten erschien, ist sehr erklärlich. Dem unfähigen und kunstlosen Geschmack der Masse behagten eigentlich nur die Narrenpossen in der alten Liedgestalt, und die höher gestimmten Kunstfreunde hielten sich ausschliesslich an die Musik. Darauf hin konnte ein Theater immer noch allerlei unternehmen, aber an die gesunde Entwicklung einer deutschen Oper war nicht zu denken.

Feind setzte diesmal sogar zum Schlusse ein italienisches Stück, nämlich eine Arie des Antiochus, welche der Chor wiederholt. Es war ja auch alles gleich. Die deutsche italienischen Arientexte kamen wieder aus seiner Werkstatt, und wer der italiänischen Sprache nicht so wie der Verfasser kündig, gehe die ausgezeichnetesten Fehler so lange geneigt zu übersehen, bis ein Welscher mehr Vollkommenheit in Composition Teutscher Arien blicken lässt«, sagt er in der Vorrede. Den »Welschen« auch wenn er solches gekonnt hätte, war aber unter allen Umständen so klug, es nicht zu thun, denn wenn irgend Jemand seine Kraft, gleich Antäus, nur dadurch sich erhält, dass er mit der mütterlichen Erde in Berührung bleibt, so ist dies der Dichter.

»Künftig, so fern es mein verwirrter Zustand leidet, möchte wol dem verliebten Sedenten ohne dem gelehrten Aristoteles bei müssigen Stunden einen Stelle auf dem Schauplatz anweisen«, sagt Feind in der Vorrede zur Ausgabe C (S. 887), die 1708 in den deutschen Gedichten erschien. Der verliebte Aristoteles blieb ein Project. Die Erwähnung seines verwirrten Zustandes ist der einzige Hinweis auf Vorgänge, unter denen namentlich diese Oper zu leiden hatte. In den Ausgaben A und B, den eigentlichen Theater-Textbüchern, wird die ganze Sache vielleicht absichtlich mit Stillschweigen übergangen, vielleicht auch war die Vorrede bei A bereits gedruckt, als die tumultuarischen Ereignisse eintraten.

Wie schon erwähnt, unterblieb die bereits hergerichtete erste Aufführung im Jahre 1708. Die damals in Hamburg herrschende demagogische Partei, an deren Spitze der Bortenwirker Stilke und der Pastor Krumbholtz standen, verhinderte die Aufführung, da man durch Feind's Satiren gereizt war. In einer Streitschrift aus dem Jahre 1708 (»Der sich selbst zum Tode verurtheilende Doctor Krumbholtz ... von Barth. Feind, L. Im Junio des 1708ten Jahres« 4 Bogen in Kl. 4.)

*) Diesen Zwischensatz mit seinem toben Gedanken findet sich nur in dem Textbuche von 1717, ist aber in dem von 1718 gestrichen, scheint also doch schliesslich verdiente Beurtheilung erfahren zu haben.

berichtet der letzte hierüber wie folgt: »Habe ich nicht der grausame Laster der Empörung in meinem Schauspiele natürlich entwerfen und in der Römischen Unruhe und Neapolitanischen Fischer-Empörung auf dem öffentlichen Opern-Theatro vorstellen lassen, was kein Leibrehr am guten Ende entnahme sondern scharf bestraft werde? Diesen hätten sie sich zur wohlgemeinten Warnung sollen dienen lassen, aber es hat denen boshaftigen Ugrub-Stiftern so sehr missfallen, dass es mich endlich davor aus der Stadt bannen lassen. Ja Reiche hat sogar verhindert, dass meine letzte Opera Lamore ammalato oder der sterbende Italiener, nicht aufgeführet worden, aus keiner andere Ursache, als weil ich, als ihnen eine so verhaste Person, sie verfertigt, ungeachtet sie von ihre Magnificence die Syndico von Rostel censirt und approbirt worden. So hoch war des Karlen Autorität in der Stadt gestiegen, dass auch die am Theatro Engagirte und Verpachter einen grossen Schaden deshalb nehmen an den Seiten bieden, da die Opera würklich in die Music gesetzet und mit grossen Kosten an den Frauenzimmern gearbeitet worden.« (Bogen C 6.) Die näheren Umstände wird man in dem folgenden Abschnitte vom Feind-Fenstking schen Opernstreit dargelegt finden. Aus den bisherigen Andeutungen ist aber schon zu ersehen, wie hier gegen einander verhetzt war und der Boden unter den Füssen schwankte. Jeder der Hauptpersonen lag auch endlich der Ehre, um den Krieg über gegen alle in den Schwung zu bringen. Das folgende Stück, der letzte der Keiser'schen Operleitung, war ebenfalls ein Hauptstreich nach dieser Richtung hin.

419 Der Durchlauchtige Secretarius oder Almira Königin in Castilien, in einem Singspiel auf dem grossen Hamburgischen Schauplatz aufgeführet und in die Music gesetzt durch Reinhard Keisern, Hochfürstl. Mecklenburgis. Capell-Meistern, im Jahr 1706. Gedurckt (gedruckt) im abgemelten Jahr. 48 Bl. Vorwort und 8 Acte u. s. w. (vgl. Nr. 100.)

Dies war nun dasselbe Stück, welches zwei Jahre zuvor Fenstking bearbeitet und Händel componirt hatte. Der deutsche Text wurde auch beibehalten soweit er nicht durch den inzwischen geführten Streit unmöglich geworden war. Alles bei dieser Gelegenheit Getadelte ist aus dem Textbuche Fenstking's entfernt. Ausgelassen sind 7 Arien, 4 deutsche und eine italienische, auch ist hie und wieder eine Handvoll Recitativ gestrichen. Umgedichtet sind 4 deutsche Arien, eingerückt eine deutsche für eine italienische, und 3 italienische für 3 deutsche, desgleichen 4 italienische für 4 andere italienische Arien. Feind wird der alles besorgt haben. Bei den vertauschten deutschen Arien fiel natürlich zu allererst die viel bespöttelte »Almire regiere«. Das folgende Chorstück vertritt sie:

Aria a Tutti.

Frohlocket und jauchzet, getreueste Herzen,
Es lebe Almira, mit Segen bekrönt!
Last Pauken, Trompeten und Freudenspiel scherzen,
Bis Himmel und Erde von selben ertönt.
Frohlocket und jauchzet, getreueste Herzen,
Es lebe Almira, mit Segen bekrönt!

Diese Chorarie steht am Anfang der Oper, was schicklich nicht besonders passend erscheint, da sie doch nur ein Freudenruf der Volkes nach der Krönung sein soll, diese aber erst auf den Chor folgt. Man wünschte offenbar die Oper mit einem Chor zu eröffnen; über die Rücksichten, welche die Handlung erfordert hätte, war man in Hamburg gewohnt, sich leichten Herzens hinweg zu setzen, namentlich zu Anfang, denn wie ein Zeitgenosse berichtet, war es hier Mode geworden, dass man beim Aufzuge des Vorhangs auf der Bühne nur singende Sänger mit offenen Mäulern wahrnahm. Auch der ›Ariontal‹ »Vollkommene Glorie, wie wohl' ihr mich schmücken«, mit welchem man Fenstking ebenfalls zum Besten hatte, fiel jetzt fort, und mit ihm noch manche andere poetische Kostbarkeit. Was man mit diesen vermeintlichen Besserungen erreichte, erscheint uns heute nicht der Rede werth, und die neue Musik Keiser's konnte im Grossen und Ganzen gegen die Händel'sche nicht mehr aufkommen. Was ihr im Einzelnen etwas besser gelang, so bezog sich dieses ohne Zweifel auf die komischen Gesänge. Ein Ibsten Lied aus Almira »Schürzgen mit dem Falbala« (II 1b) hörte im Jahre 1788 Jemand singen zusammen mit dem altbekannten »Störtebeck und Gödtge Michael Rodfoes beide ihr gleiche Teil« The Water und the Lande« (»Erzählung einiger denkwürdigen Empörungen in Hamburg«, 3 Sept. 1788 Bl 4 Seite 1.) Es war also dauernd im Munde der Strassensänger. Dass es Keiser's und nicht Händel's Melodie gewesen sei, ist allerdings nur eine Vermuthung von mir, aber Händel war als Anfänger, der sich um scherzhafte Gesänge niemals sonderliche Mühe gab, Keiser dagegen in seiner Art ein Meister im komischen Gesange.

Bei Aufzählung der Händel-Fenstking'schen Almira ist »Musikalischer Patriotem« setzt Mattheson hinzu: »Alsdann war ein Epilogus, genannt der Genius von Europa, componirt vom Hrn. Keisern.« (Patr. S. 181.) Hiernach müsste man also annehmen, dass Keiser die Händel'sche Almira nicht nur als Theaterdirector, sondern gewissermaassen auch collegialisch als Componist in die Welt eingeführt habe, indem er einen Epilog dazu schrieb. Eine Berichtigung dieser so sehr ziemlich unwahrscheinlichen Nachricht ist nirgends aufzutreiben, wohl aber werden wir sie unter Nr. 121 widerlegt finden.

Bei Erwähnung der später von Keiser componirten Almira sagt Mattheson dann ebenso bestimmt, dieselbe sei aufgeführt nebst einem Prologo: Il genio di Holsatia, davon Hr Keiser die Music und Hr Feind die Worte gemacht hatte.« (Patriot S. 187.) Beide, Prolog und Epilog, liegen in gesonderten Textbüchern vor und können immerhin als selbständige Werke betrachtet werden, als solche führen wir sie zum Schlusse dieses Abschnittes auf.

420 Il Genio d'Holsatia. Introduzione al Fuoco artificiale, rappresentato nel Teatro d'Amburgo alla gloria delle Riverendiss. e Serenis. Altezze di Slesvic-Holstein e Brunsvic-Luneburg. La Musica è del Sigr Einardo Keyser, Direttore del Teatro. La Poesia di B. Feind. L'Interlocutore Virtuoso Sigr Grunewald. In Amburgo 1706. 4 Bl. Text und 2 Bl. Uebersetzung des Feuerwerks. 3 Arien alle da capo.

Der Titel ist lediglich italienisch, der Text hat eine deutsche Uebersetzung gegenüber, das Feuerwerk ist nur deutsch beschrieben. Der Gesang beschränkt sich auf eine Scene für den Bassisten Grunewald. Weil die durchlauchtigen holsteinischen Herrschaften nebst einigen braunschweigischen bei der Vorstellung anwesend waren, wird diese verwegene italienische Stolperei dem auf dem Titel prangenden Kleeblatt Feind-Keiser-Grunewald wohl mehr abgeworfen haben, als der im selben Jahr nach Kopenhagen geschickte Scene (Nr. 117). Das Feuerwerk enthält greulichen Zeug: »Eine Venus auf der Alster, in einer brennenden Muschel. Aus Augen, Mund und Brüsten stiegen verschiedene Schwärmer und andre Feuer, und aus ihrem Kopfe fahren viele Stern-Kugeln.«

Dass hiermit die erste Vorstellung der Keiser'schen Almira eröffnet wurde, wollen wir Mattheson glauben, das Textbuch enthält keine Hinweisung darauf. Aber gegen die andere Behauptung, der »Genius von Europa« sei als Anhang der Händel'schen Almire zuerst, und zwar schon 1704 oder 1705, herausgekommen, regen sich gegründete Bedenken. Das einzige davon erhaltene Textbuch (in der Hamb. Sammlung K, Bd IV u. 4d) hat nämlich folgenden Titel:

481. Der Genius von Europa, an dem frohen Geburtstage Ihrer Römischen Käyserlichen Majestät Josephi I. zu allerunterthänigster Freuden-Bezeugung, nach der Opera Almira auf dem Hamburgischen Theatro abgesungen. Im Jahr 1706 den 26. Julii. 4 Blätter, 6 Arien und Chöre.

Es geht aus dem Texte hervor und versteht sich auch von selbst, dass man zur Geburtsfeier des Oberhauptes Deutschlands, des mit Recht verehrten und geliebten Kaisers Joseph, jetzt nicht einen bereits vor Jahren gebrauchten Text wieder aufwärmen konnte; und ebenso wenig darf man annehmen, der kaiserliche Geburtstag sei schon früher bei dieser Oper gefeiert worden, denn das Datum des 26. Juli passt zu keiner der bisherigen Aufführungen. Wir können als feste Thatsache betrachten, dass der Geburtstags-Epilog am 26. Juli 1706 zum ersten Mal bei der Almira erschien; zweifelhaft ist nur, bei welcher Almira. Die Direction war zwar seit beinah zwei Jahren in anderen Händen, aber es ist doch kaum zu glauben, dass man schon damals Keiser's Almira zu Gunsten der Händel'schen beseitigt hatte und dass sowohl Keiser als Feind sich dazu hergaben, dieser ihre Unterlagen mit einem wirklich recht schwungvollen Epilog zu verherrlichen. Nach Jahren gewann Händel's Almira allerdings die Oberhand vor der Keiser'schen, aber im Jahr 1732, wo Händel fern in Italien pilgerte, Keiser dagegen bei steigender Beliebtheit wieder in Hamburg wirkte, dürfen wir annehmen, dass er und Feind die Genugthuung hatten, ihre vermeintlich poetisch wie musikalisch viel vollkommenere Almira mit dieser kaiserlichen Geburtstagsfeier schmücken zu können. Auch das vorhin erwähnte komische Lied »Schäfergen mit dem Palkale« ist ein Beweis für ihre Autorschaft, dasselbe wurde durch die sicherlich glänzende Aufführung im Juli 1706 aufs neue in Umlauf gesetzt, und da unsere Annahme, dass es von Keiser und nicht von Händel herrührte, wohl von Niemand beanstandet wird, so ergiebt sich der Schluss, die am 26. Juli 1706 erneuerte Almira sei die Keiser'sche gewesen, ganz von selbst. Nach Jahrzehnten lieferte Keiser allerdings einmal als Lohnarbeiter das kahle Recitativ zu einer Oper (Partenope 1733), deren übrige und eigentliche Musik von Händel war; aber es ist nicht zu glauben, dass er schon 1706 sich soweit verleugnet haben sollte, um eine Musik mit einem pompösen Nachspiel zu versehen, deren Beifall ihn seiner Zeit so tief verletzt und für deren Verdrängung vom Theater er einen so unrühmlichen Eifer entfaltet hatte. Hinsichtlich Mattheson's geht aber hieraus eine Moral hervor, welche uns bei den vielen Fällen, in denen wir lediglich auf seine Berichte angewiesen sind, gewissermaassen angegeben sein kann, obwohl sie uns insofern nützt, dass wir dadurch zu der Kritik seiner Nachrichten freiere Hand bekommen. Das schier undurchdringliche Gewirr widersprechender Zeugnisse, welches sich um alles schlingt, was mit Händel's Jugendoper Almira zusammenhängt, ist doch wesentlich durch Mattheson's Flüchtigkeiten — oder wie man es sonst nennen will — verschuldet.

Damit war nun die Herrlichkeit der Keiser'schen Opernpachtung zu Ende. Sie nahm ein Ende mit Schrecken, würdig des Anfangs, den wie oben Sp. 16 erzählt haben, wie der ganzen leichtsinnig tollen Führung. Der Mitpächter Drüsicke wurde flüchtig, kam so ihn die Gläubiger bestürmten. Feind, von den Hamburger Wählern und vermuthlich auch noch von anderen Leuten gedrängt, brachte sich nach Stade in Sicherheit — wie haben schon gehört, dass er sagte, er sei dorthin »verbannt«, also muss er öffentlich aus der Stadt gewiesen sein — und Keiser scheint sich mit der schnellen Post zuerst nach Weissenfels begeben, dann aber eine Zuflucht bei seinem treuen Gönner, dem Grafen von Dernath zu Sierhagen gefunden zu haben. »Das flüchtige Glück irrte gewaltig umher«, schreibt Mattheson hierüber (Sp. 49), der uns zugleich versichert, die Dinge, welche sich in diesen Jahren ereigneten, eher mehr für einen »musikalischen Roman«, als für eine ernsthafte und mit »Reschenbach« ausgeführte Lebensbeschreibung geeignet. Das Ende dieser Opernpachtung war wo möglich noch toller, als die ganze Führung gewesen war, und hatte in der ganzen ereignissreichen Geschichte dieses Theaters seines gleichen nicht.

Den »Roman« in jener Sache weiter auszuführen, fehlen uns jetzt zum Theil die Materialien. Wir werden aber diesem Kapitel noch zwei Anhänge folgen lassen, welche die seltsame Epoche grell beleuchten und sich naturgemäss an die beiden letzten Opern knüpfen, Feind's Antiochus leitet zu dem poetischen, Keiser's Almira zu dem musikalischen Ende; und so werden wir darstellen

im ersten Anhange: den Feind-Fenskingschen Opernstreit,
im zweiten: Händel's Almira und Keiser's Octavia.

Chr.

Diatonik und Chromatik.

Wenn ich die geistreichen Recensionen der »Nova Vocalia« in d. Bl. verfolge, worin der Chromatik gar oft als wahrer diaster Sich applicirt wird, so drängt es mich, zur etwaigen Orientirung in diesen zwei scheinbar so heterogenen Dingen einige Worte zum Ausgleich zu sprechen. Sind diese beiden denn wirklich zwei so feindliche Schwestern, dass alle Sünden gegen die Euphonie nur immer der armen Chromatik in die Schuhe geschoben werden müssten? *Abusus non tollit usum* gilt doch auch wohl hier.

Es ist also doch nur der Missbrauch der Chromatik, das durchweg unmotivirte Verwenden derselben allein, die unsern Tadel herausfordern kann, d. h. die missverstandene ewige — »Wagnerei« seiner Nachbeter und Nachtreter. Alle Errungenschaften in harmonischer Hinsicht haben wir jedoch zunächst der Freiheit der chromatischen Harmonie zu danken. Wer aber wäre im Stande, uns eine musikalische Syntax zu geben, ein »bis hierher und nicht weiter«, wenn nicht unsere Classiker? Es liesse sich nachweisen, dass schon die alte *Musica sacra* ausgedehnteren Gebrauch von der Chromatik gemacht habe, denn es musste herbeigeholt werden in den *Tonarten* so eine entsprechende Melodie zu ermöglichen, wenn gleich die bezüglichen Töne noch diatonisch d. i. »incorrect« geschrieben waren und gar oft in den Schlussfällen der Leitetön (ungeschrieben) als *Diesis* verschärft werden musste. Wir bilden uns ein, den »Septaccord auf der ersten Stufe« *c e g b* wäre eine besonders pikante Erfindung, und bedenken nicht, dass es vielleicht »damals« schon Usus war, diese wirklich harte auffällige grosse Septime nach *b* abzudämpfen. Scheint uns jedoch ein Anfänger diese »Licenz« erlaubt, gleich wird er ermahnt, »diatonisch rein« zu bleiben, und ja diese schnurrende Schönheit nicht zu verunstalten durch ein harmlos unschuldiges *b*. Wer aber, frage ich, giebt uns Brief und Siegel, dass die Alten, die der Euphonie alle Opfer brachten, nicht ebenso diese so nahe liegende auffällige kleine Septime oder vielmehr die Unterdominante von *F* als correctes *b rotundum* fühlten, dass sie gar nimmer daran dachten, es als *quadratum* [♮] zu betrachten? Schlagen wir aber einen *Sechter* auf, so ruht alles Heil bei ihm in missverstandener Diatonik; da ist dieses harmlose *b* schon ein »leiterfremder« Ton, der nimmer in *C* gebraucht werden dürfe, da wird mit grosser Unumwundenheit nur der Diatonik allein das Wort geredet und nachdrücklichst vor aller und jeglicher Chromatik gewarnt, als ob sie eine ewige Feindin und nicht vielmehr die beste Freundin der Diatonik wäre.

Schon Girnberger sagt in der Kunst des reinen Satzes II. S. 66 Folgendes: »Die Alten haben, weil sie die gar zu eingeschränkte Beschaffenheit ihrer Tonleiter gefühlet haben, nach

und nach den nothwendigen *Semitonium* eingeführt. Daher ist die beste Art diese Töne zu behandeln wohl diese, dass man sowohl in der Hauptmelodie als im Basse die Töne die nicht zu den Tonleiter der gewöhnlichen Tonart gehören soviel als möglich vermeide und z. B. in *D* kein *b* in *E* kein *fis* in *F* kein *b*, in *G* kein *fis* brauche dennoch aber, besonders in den Mittelstimmen eine Verwendung eines Tritons oder sonst in mehrerem Wohlklang sich derselben erlaube. Hauptsächlich ist den *subsemitonium modi* bei allen Cadenzen die mit dem Dominantaccord gemacht wird nöthig.»

Wir sehen also laut eines solchen Zeugnisses vor 122 Jahren dass damals schon die Bedeutsamkeit der Chromatik gegenüber der starren Diatonik gewürdigt wurde. Es stellt sich nämlich unwillkürlich das Bedürfniss ein ausser den sieben Urtönen andere einzuführen die erst durch ihr Auftreten die Melodie wahrhaft diatonisch machen so dass die Diatonik gewissermaassen erst die Folge der Chromatik ist. Hätten wir jene fünf chromatischen Töne nicht a priori im Vorrathe wo nähmen wir sie denn sonst her, wenn nicht aus dem Urborn unserer Zwölfzahl?

Es klingt deshalb schon sonderbar sein, aus dem Munde gewichtiger Tonlehrer Aeusserungen zu vernehmen wie «zufällige Erhöhung des Tones *c* nach *cis* des Tones *f* nach *fis*» was doch mit anderen Worten nichts anderes ist und sein kann als Die Siebenzahl ist nichts anderes als die Abklärung der Zwölfzahl!

Es ist aber gerade in der Chromatik nun allein in ihrer glücklichen Mischung die reichste Mannigfaltigkeit in melodischer und harmonischer Hinsicht ermöglicht. Vergleichen wir nun einmal folgende zweistimmige Melodien, wie sie sich mannigfaltig durch die Chromatik gerade immer reicher an Drei- und Vierklängen entwickeln, die wir keineswegs anders als durch unsere chromatische Zwölfzahl erklären können.

Um der Oekonomie willen sparen wir die alten Schlüssel und nicht Systeme und verzeichnen sie nur in Notenschrift mit darüber gesetzten Tonnamen und den entsprechenden chromatischen Ziffern.





Sämmtliche von a—g verzeichneten Gänge die Regel sehen praktisch sich bewährt haben lassen sich ohne Geschraubtheit nur durch die chromatische Zwölfzahl begründen. Die diatonischen Zahlen unter a sind nichts weiter als Abklärung während unter b zur diatonischen Unterstimme die chromatischen Töne 11 und 7 eingeführt sind. Unter c gesellt sich auch noch der 8 Ton ohne Zwang hinzu, das mit dem 7 Ton der Unterstimme eine orthographische verminderte Terz *fis*—*as* bewerkstelligen müsste, während hier unseren Zahlen von 7—8 nur ein Ganzton zufällig sein kann. Wir empfinden die beiden Töne als dissonirende Leittöne zur Quinte *g*. Der Generalbass müsste den zweistimmigen Gang (unter b) mit den Tönen *b* und *fis* nur mit der Verwandtschaft der drei Tonarten C-, F- und G-dur erklären; er müsste erst eine Umkehrung des Dominantseptimenaccords von *F* … *c g b e* zu Hilfe rufen, den er Terzquintsextaccord nennt, um *e*—*b* = 5—11 zu begründen; ebenso müsste er analog zur Begründung des sielleiternden Tones *fis* (7) die zweite Umkehrung des Dominantseptimenaccordes von G dur *a c d fis* den er Terzquartsextaccord nennt, um *c fis* = 10—7, diesen Zweiklang zu erklären; ebenso müsste er *h*—*f* = 12—5 als erste Umkehrung des Dominantseptimenaccords von C-dur *g h d f* erklären, während dies ein sieben «verbannter» Tritonus ist, eine sehr euphonische Dissonanz, die in die Tonart C-dur führt.

Die Dreiklänge unter f sind nichts als potenzirte Zweiklänge und der Accord *c e b* nicht etwa so zu betrachten, als ob die Quinte *g* im Septimenaccord ausgelassen sei. Die beiden Vierklänge aber entfalten sich aus dem dreifachen *g* (der Dominante), dem Zweiklang *a*—*fis* = 10—7 bei liegender Quinte (8) der in den sehr praktischen Dreiklang resp. den elliptischen Hauptvierklang *g h f* zurück bei fehlender auftälligen Quinte *d*, um im vierstimmigen Dreiklang C-dur abzuschliessen. Unter g. sehen wir abermals chromatische Gänge in der Unterstimme bei liegender Tonica, die füglich nur mit unseren Ziffern eine Erklärung zulassen, die in den Vierklang *fis*—*as*—*c*—*d* münden, dessen Namen uns höchstens ein Tappert erklären könnte (1. Umkehrung von *d*—*fis*—*as*—*c*, als Septimenaccord mit verminderter Quint), während seine wahren Zahlen und sein wahrer Name nur in der Chromatik $\frac{fis\ as\ c\ d}{7\ 9\ 1\ 3}$ gesucht werden können. Es sind sonach meine Erachtens auch drei neuen Töne, wie sie uns als *b fis as* begegnet sind, nur chromatisch d. i. durch die apriorische Zwölfzahl zu erklären, wie denn auch nur sämmtliche 12 Tonarten in ihr wurzeln. Denn wo nähme die Tonart G ihre Septime her, wenn der siebente Ton nicht von Anbeginn auf der Welt wäre, den wir doch nicht etwa dadurch erhalten, dass wir die vierte Stufe von *C* nämlich *f* künstlich erhöhen? Wir können ja auch ohne Zwang die chromatische Scala zweistimmig in Gegenbewegung bringen und die möglichen 11 absoluten Intervalle werden ebenso viel zufällig erzeugen,

Unterstimme	1	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
Oberstimme	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1

ohne dass wir einer Notation hierzu benöthigen, dass von dem Einklang *C* hervorgehend ist der Proslem

der ersten 4 Zahlen aus ein Ganzes = $\frac{8}{7}$, oder grosse Secund
der zweiten - - - - Zweitel = $\frac{4}{7}$, - - Terz,
der dritten - - - - Drittel = $\frac{8}{7}$, - - Quart (kleine Quint),
der vierten - - - - Viertel = d, - kleine Sext,
der fünften - - - - Fünftel = 1δ, - kleine Septime
der sechsten - - - - Sechstel = $1d$ - Octave

oder mit anderen Worten: die chromatische Gegenbewegung von Cis ausgehend belegt uns in den siebenten Ton fis-ges während sich sechsmalige zufällige Intervalle erzeugen. Wir sind in der Hälfte angelangt: die weitere Folge ist aber nur das Spiegelbild der ersteren Hälfte.

Obschon wir gewohnt sind, die chromatische Scala aufwärts mit der Erhöhung, abwärts mit der zu bezeichnen, so bedient man uns jedoch aus alter Gewohnheit den siebenten Ton anders zu nennen so bei im Abwärtsgehen als fis, obschon ges natürlicher wäre, weil wir die Anschauung nicht los werden können, dass fis zunächst Eigenthum sei der Tonart G-dur, während es nur eine Inconsequenz ist und die beiden Töne 1d-7 immer eine zufällige grosse Sexte ausmachen werden, da von 7-1d stets eine kleine Terz sein wird, ob ich fis-a oder ges-a sie nennen. Die Orthographie schafft eben nur Scheinintervalle und $\frac{a-ges}{1d\ 7} = \frac{a-fis}{1d\ 7}$ muss als zufällige Sexte das dasselbe Intervall sein, die kleine Terz, ob ich $\frac{fis-a}{7\ 1d}$ oder $\frac{ges-a}{7\ 1d}$ so nenne oder schreibe.

Aber auch noch andere Zahlen ausser den bereits gefundenen 7, 9, 14 werden uns begegnen, und zwar zunächst 1 als da-er, wenn wir den neutralen Vierklang fis-a-c-dis sehst es seinen allerinnigsten ins Auge fassen wollen. So konnten wir gleich unter g., den dissonirenden Haupt-Vierklang $\frac{fis-as-c-de}{7\ \ 4\ \ 1\ \ 4}$ herstellen, eben dass wir uns lange mit macht Herleitung und seinem Namen zu beschäftigen hätten.

Aus all diesem lässt sich folgern, dass die Chromatik etwas Natürliches, keineswegs aber künstlich Geschaffenes sei, der uns willfährig seine Dienste leistet. Wer aber geradezu die Diatonik ignoriren wollte, der beging denselben Fehler wie der, der die Chromatik aufbinden wollte. Hüten wir uns vor beiden Extremen, vor übelverstandener Diatonik, wie vor immer und überall mit Haaren herbeigezerrter Chromatik, denn sonst nennen verbilder es rathen.

Es wurden aber zu weit führen, angeben, bis uns die nächsternste einfachste Tonlehre die beste Unterweisung wird geben können, wo und wann das eine oder der andere Moment, Diatonik oder Chromatik, in den Vordergrund zu treten habe. Diese Tonlehre, diese wahre Grammatik der Tonsprachlehre zu abstrahiren aus unseren Heroen, will erst noch geschrieben sein. Wer das wohl erlebt? Sie kann aber nur dann erst in Angriff genommen werden, wenn beide als gleichberechtigte Schwestern verträglich Hand in Hand gehen, wenn man erkannt haben wird, dass die Siebenzahl nur eine Theilzahl von 12 ist, dass also das Ganze nur ebenso werth sein muss als der Theil, dass die eine nur wurzelt in dem andern. *H. J. Vincent.*

Anzeigen und Beurtheilungen.

Symphonische Dichtung.

Jean Louis Nicodé. Maria Stuart. Eine symphonische Dichtung für grosses Orchester. Op. 4. Partitur Pr. *M* 6,50. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Als Liszt mit seinen symphonischen Dichtungen hervortrat, jubelten seine Anhänger und Freunde und meinten, nun würde die neue Richtung sich mit Riesenschritten Bahn brechen. Die Unparteiischen schüttelten die Köpfe und im Laufe der Zeit hat sich herausgestellt, dass ihre Bedenken nur zu gegründet waren, denn festen Fuss haben diese Liszt'schen Compositionen nicht zu fassen vermocht. Vom bei weitem grössten Theil des Publikums und der Musiker abgelehnt, sind sie längst wieder in den Hintergrund getreten. Dass sie nicht ganz in Vergessenheit gerathen, dafür sorgen Liszt's Anhänger schon, was wir diesen nicht verargen wollen, denn Pietät und Dankbarkeit sind immer zu respectiren. So blitzen die Sachen den Irrlichtern gleich da und dort auf, um bald wieder zu verschwinden. Der Anwendung besonderer Mittel mag es gelingen, sie hie oder da länger festzuhalten, darin liegt aber kein Beweis für ihre Lebenskraft. Dass Form und Inhalt derselben wenig sympathisch berührten, ist ein Beweis dafür, dass in der grossen Musikwelt noch gesunder musikalischer Sinn vorhanden ist und dies giebt zugleich der Hoffnung Raum, dass die eigentlich durch Berlioz inaugurirte Stürmerperiode nach und nach ganz überwunden werden wird. Mögen die Componisten der der Instrumentalmusik gestellten Aufgabe und der ihr nun einmal gezogenen Grenzen, die Niemand ungestraft überschreitet, stets eingedenk sein und zugleich recht viel Genie — nicht etwa heucheln, nein in Wahrheit besitzen, alles Uebrige macht sich von selbst. Wenn wir aber dankbar und vergessen wir nicht, dass Liszt und alle die, welche in seinem Geiste symphonische Dichtungen schrieben, uns gezeigt haben, wie man es nicht machen muss, das ist auch etwas werth. Liegt denn auch in Zertrümmerung der Form ein Fortschritt? Und müssen wir in Betreff dieses Punktes nothwendig fortschreiten? Jawohl! predigt man entwortend auf gewissen Seite und sucht die Nothwendigkeit des Fortschritts zu begründen, indem man sagt: Stillstand ist Rückschritt. Lassen wir diese Art der Begründung auf sich beruhen und fragen lieber einmal, wie man sich den Fortschritt denn eigentlich denkt? Fortschritts-Fanatiker antworten darauf: siehe u. A. Liszt mit seiner symphonischen Dichtung. Wir dachten und schwiegen. Wir drehen uns nicht gern im Kreise herum, rechnen uns auch nicht zu der Classe der musikalischen Philister, suchen aber aus allen Dingen nach der innern Nothwendigkeit des Fortschritts. Ergäbe sie sich, wir wollen den Fall annehmen, so richteten wir doch zunächst wohl unser Augenmerk auf den Inhalt, den Geist in der Musik. Geist lässt sich nur offenbaren in logischer klarer schöner Form, nicht im formlosen Durcheinander. Und ist Geist vorhanden, um die Form brauchen wir nicht besorgt zu sein, sie kommt mit jenem zugleich auf die Welt. Nur schade, dass der Geist sich nicht commandiren lässt. Doch wir brechen ab, um noch einige Worte über die vorliegende symphonische Dichtung des Herrn Nicodé zu sagen.

Das Werk ist gerade nicht sehr originell erfunden, enthält aber Partien, die wir gern acceptiren; es ist auch nicht formlos, wenn auch die Form etwas zerklüftet erscheint. Ausserdem zeigt der Componist Geschick in der Instrumentirung und enthält sich instrumentaler Extravaganzen, was man ihm wohl besonders hoch anrechnen muss. Im Ganzen jedoch will uns vorkommen, als sei das Werk mehr das Product fleissigen Studiums als der unmittelbaren Inspiration. Es ist mancherlei Zerstückeltes in ihm, auch leere Stellen finden sich, ebenso Anklänge an Andere. Die Speculation wiegt nicht selten vor. Manche Stellen finden wir jedoch recht charakteristisch, wie man denn überhaupt bei dem Werke wohl an »Maria Stuart« denken kann. Wir verwerfen einen derart gut poetischen Vorwurf keineswegs, es kann sein Anregendes haben, freilich aber auch sein Bremsendes und zur Detailmalerei anleiten, die dann nicht neben in Spielerei ausartet. Doch einen solchen Vorwurf machen wir dieser symphonischen Dichtung nicht. Orchesterdirigenten zeigen es mit dem technisch nicht gar schwierigen

Werke versuchen. In einem oder andern Punkte dürfte es sie vielleicht interessiren. Täuschen wir uns nicht, so wird das grosse Publikum sich ihm gegenüber neutral verhalten.

Frdr.

Für Männerchor mit Orchester.

Jacob Axel Josephson. Arion. Die Macht des Gesanges (Gedicht von Carl Rupert Nyblom), in Musik gesetzt für Männerchor, Solostimmen und Orchester. Op. 42. Partitur (mit deutschem und schwedischem Texte). Preis 7 *M*. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Das Opus trägt einen freundlichen Charakter, ist leicht gefällig gehalten und in seiner Vocal- wie Instrumentalpartie leicht zu bewältigen. Eben seiner Sangbarkeit und Einfachheit wegen wird es sich Freunde erwerben. Chor und Tenor- und Basssolo wechseln wirkungsvoll ab. Wenn auch, wie in Vorstehendem bereits angedeutet, der Totaleindruck kein überwältigender sein wird, so enthält das Werk doch immerhin so viel des Anregenden, dass man annehmen darf, die Männergesangvereine werden es für eine dankbare Aufgabe halten. An derartigen Werken für Männerchor — das vorliegende mag nach ungefährer Schätzung etwa 18—19 Minuten währen — haben wir keinen Ueberfluss und auch aus diesem Grunde kommen wir der Composition freundlich entgegen. Die Vereine für Männergesang müssen auf Abwechselung bedacht sein, das ewige Liedersingen ermüdet. Wir empfehlen deshalb das Werk und glauben, dass es das Interesse der Liederbrüder und Liederfreunde in Anspruch nehmen wird.

Frdr.

Lieder mit Pianoforte.

Fünf Toscanische Gedichte für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von **Pauline Viardot-Garcia.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. Preis à 80 bis 75 *Pf*.

Von der ausgezeichneten Frau, welche die obigen Lieder componirt hat, sind schon früher mehrere Erzeugnisse ins Druck erschienen und auch in diesen Blättern besprochen, doch erinnern wir uns nicht, in den letzten zehn Jahren von neuen Liedern ihrer Composition gehört zu haben. War eine patriotische Verstimmung theilweise die Ursache hiervon, so freuen wir uns, dass sie dieselbe jetzt überwunden hat, glauben auch, dass Ursache vorhanden ist, mit dem neu-alleinstehenden deutschen Volke zufrieden zu sein, denn noch wie vor ist nur eine Stimme unter uns über die ausserordentlichen Fähigkeiten dieser Dame. Fähigkeiten so vielseitiger Art, dass sie dadurch unter ihrem Geschlecht geradezu einzig dasteht. Von den 5 Gesängen ist das erste dem Italiener M. de Padilla, der letzte der Französin Mad. Désirée Artot de Padilla gewidmet, die drei übrigen aber sind deutschen Sängerinnen zugeschrieben. Diese Vertheilung, sie mag nun beabsichtigt oder zufällig entstanden sein, scheint uns auch für die Stellung, welche Frau Viardot als Componistin wie als Gesanglehrerin einnimmt, recht bezeichnend zu sein, denn wir schätzen ihre wahren Fähigkeiten vielleicht mehr, als selbst ihre Landsleute. Ihre Liedercomposition ist selbst da, wo die Cantilene sich italienisch oder französisch bewegt, doch namentlich die der deutschen Schule; sie versteht es sehr gut, die Weisen verschiedener Nationen geschickt mit einander zu verbinden und Producte zu liefern, die wenigstens uns Deutsche durchaus nicht fremdartig berühren, daher im guten Sinne als internationale Musik bezeichnet werden können. Und es war immer unsere Meinung, dass derjenige, welcher in dieser Bahn arbeitet, sowohl in musikalischer wie in allgemein geistiger Hinsicht die wahre menschliche Cultur befördert. Vor 150 Jahren waren wir schon weiter in dieser Beziehung. Trotz der mangelhaften Verbindungen lag damals die Musik von ganz Europa in ihrer vollen Mannigfaltigkeit und Eigenthümlichkeit vor Jedem ausgebreitet, der ein musikalischer Meister werden wollte, und die grossen Tonsetzer jener Epoche haben uns bewiesen, welchen Vortheil sie aus einer solchen Lage zu ziehen wussten. Wollen wir nicht die Geschichte unsere Lehrmeisterin sein lassen? Es ist aber unzweifelhaft — wenn man unser heutiges Thun mit dem der genannten früheren Zeit vergleicht —, dass wir nicht vorwärts gekommen, sondern zurück gegangen sind, zurück auf einen doppelt beschränkten Standpunkt sowohl in Bewältigung der rein musikalischen Formen wie in Beherrschung der verschiedenen nationalen Ausdrucksweisen. Beides sind aber Lebensbedingungen unserer Kunst, ohne welche dieselbe nicht freudig gedeihen kann. Man muss daher mit aller Macht ankämpfen gegen die überall verbreitete Neigung, das Nationale vorwiegend zu betonen und sich auf Grund desselben gegen andere Völker abzuschliessen. Auch bei uns in Deutschland führt diese Stimmung noch immer das grosse Wort und macht sich namentlich geltend in Tageszeitungen und sonstigen Journalen, welche für die urtheilslose Masse arbeiten. Eine solche Stimmung ist aber nicht aus der Natur der Musik, sondern aus politischen und sonstigen Erwägungen geflossen, sie ist so unmusikalischer Art, dass ihre dauernde Herrschaft den Tod der Musik als Kunst herbeiführen müsste. Die Völker des Abendlandes sind nach Sprache, Religion, Klima, Sitte, Politik u. s. w. mannigfach gespalten; im Musikalischen waren sie aber bereits seit tausend Jahren verbrüdert, und auch heute können wir für unsere Kunst nichts Besseres thun, als dies erkennen und darnach handeln. Wenn jene einheitliche Grundlage in unserm modernen Leben mit seinen beschleunigten Verkehrsmitteln wieder völlig zur Geltung gelangt, dann wird die Tonkunst abermals siegreich die Zeit beherrschen, was jetzt trotz unseres unendlichen Musicirens nicht der Fall ist.

Von den vorliegenden fünf Liedern wechselt das letzte fast Takt um Takt mit dem zwei- und dreitheiligen Masse, was bei der hier besungenen »Doppel-Liebe« eines Mädchens recht charakteristisch ist. »Der Verlassene« Nr. 4 ist Frl. Marianne Brandt gewidmet und enthält schöne Züge. Besonders interessant war uns noch »Die Breslängerin«, welche Frau Viardot-Garcia ihrer Schülerin Bianca Bianchi (Frl. Wenn aus Heidelberg) dedicirt hat, da das Stück augenscheinlich für dieselbe geschrieben ist und schöne Art und Umfang einer Sopranstimme erkennen lässt, die, wie es scheint, eine grosse Zukunft hat. Die Begleitung dieser Lieder ist nicht überall correct, aber meistens recht kunstvoll und wirksam. Dem italienischen Grundtexte ist eine durchweg sehr gelungene deutsche Uebersetzung beigegeben.

Nachrichten und Bemerkungen.

* **Stuttgart.** Das unter dem Protectorate des Königs gegründete Conservatorium für Musik hat im vergangenen Herbst 184 Zöglinge aufgenommen und zählt jetzt im Ganzen 600 Zöglinge. 400 davon widmen sich der Musik berufsmässig, und zwar 66 Schüler und 000 Schülerinnen, darunter 000 Nicht-Württemberger. Unter den Zöglingen im Allgemeinen sind 189 aus Stuttgart, 41 aus dem übrigen Württemberg, 41 aus Preussen, 04 aus Baden, 0 aus Bayern, 0 aus Braunschweig, 4 aus Hessen, 0 aus Mecklenburg, 0 aus Oldenburg, 0 aus dem Fürstenthum Waldeck, 1 aus den Reichslanden, 0 aus Bremen, 0 aus Hamburg, 1 aus Oesterreich, 17 aus der Schweiz, 0 aus Frankreich, 34 aus Grossbritannien, 14 aus Russland, 0 aus Norwegen, 0 aus Dänemark, 1 aus Griechenland, 0 aus Spanien, 58 aus Nordamerika, 0 aus Ostindien. Der Unterricht wird während des Wintersemesters in wöchentlich 761 Stunden durch 67 Lehrer und 6 Lehrerinnen ertheilt. (Officieller Bericht.)

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 18. Februar 1880. **Nr. 7.** XV. Jahrgang.

Dilettantische Versuche über den musikalischen Affect.

»Durch das Auge spricht die Gottheit zu uns; durch das Ohr redet der Mensch zum Menschen.« Göthe.

Die Musik — ursprünglich unserm eigensten Wesen entgegengesetzt, das sich nach Ruhe sehnt, reizt zunächst, — fesselt uns über längere Zeit ein williges Ohr, so verführt sie, beruhigt, zähmt uns und triumphirt endlich über das Widerspenstigen, wie Orpheus über den Cerberus triumphirte und noch die Götter der Unterwelt zu bezaubern vermochte.

Die Theilnahme, welche eine schöne Tondichtung uns abgewinnt, die wohlthuenden Anregungen, welche ein ebenstimmter Wiederhall unserer Gefühls-Accente uns gewährt, — eine Sphärensprache, die auf wogenden Luftwellen uns schaukelt, ohne unsere Organe zu ermüden —, die mysteriöse Sprache, welche uns fesselt, ohne uns zu überzeugen, welche zu unseren Sinnen spricht, ohne unseren Verstand zu berühren, und die trotzdem der Vernunft ergeben bleiben muss, wo uns ergötzt — derart etwa führen die Genüsse sich ein, womit die Tonkunst unser Gemüth wohlthätig überrascht.

Wir wissen, dass sie diesen magischen Reiz, diesen bewältigenden Einfluss auf uns ausübt vermöge der drei wirkenden Ursachen, — Rhythmus, Melodie und Harmonie genannt. Was indessen dem Gedanken bisher noch unerschlossen geblieben, das dünkt uns, ist die Endursache dieser Erscheinungen.

»Göttinnen thronen hehr in Einsamkeit,
Um sie kein Ort, noch weniger eine Zeit,
Von ihnen sprechen ist Verlegenheit.« *Faust.*

Denn haben wir, da die Musik zu den Künsten der Imagination gehört, innerhalb eines Gebietes zu suchen, dessen Grenzen von dem discretesten unserer Sinne bestimmt werden. Es ist das Gehör, dem wir eine unbeschränkte seelische Macht insofern zugestehen müssen, als ihm nur das Vermögen des Empfangens einwohnt. Das Gehör darf nichts verkümmern, eine Gegenseitigkeit bleibt ihm entzogen. Taubheit führt Sprachlosigkeit in ihrem Gefolge, — der Scheintodte bleibt nur noch mit dem Gehör an das Irdische gefesselt.

Küsst Dich einen Kuss können wir erwidern oder — wie die schönen Leserinnen sagen würden — verweigern, einen Genuss, durch den Genuss einer schmackhaften Speise gereizt, finden eine Geberde zur Mittheilung, ja der scheinbar niedrigste unserer Sinne, der Geruch, vermag man gegenseitige Wirkung zu erzeugen, sobald man zwei — Das Gehör jedoch, durch einen Schall oder Laut geweckt, regt zwar eine mehr oder minder angenehme Empfindung in uns an, vermag jedoch aus sich selbst es nicht, Anderen diese Empfindung mitzutheilen, — es ist leidlos. Im umgekehrten Verhältnisse wird eine heftige moralische Erschütterung oder physische Abgespanntheit unsere Seele zu manch Laut bewegen, wie ein »Ah« ein »Oh« stehen ihr zu Gebote, bevor das Wort sich ihr anbietet, womit sie ihrer Empfindung vollständigen Ausdruck geben könnte.

Gehen wir von der Endursache auf die wirkenden Ursachen zurück, so finden wir, dass gleichwie der Mensch einen Instinct für das schöne Erscheinungen in der Natur besitzt, ebenso in ihm ein Gefühl für die schönen Künste im Allgemeinen, wie für die Musik im Besonderen lebt, er kann denselben ihnen huldigen, ohne selbst ihre Principien zu kennen.

Nun geschieht es aber, dass man wohl von Ideen in Prosa, in Versen weiss, in der Musik aber von einer Idee am liebsten nichts wissen möchte. Und doch ist eine Idee in der Musik nichts Anderes, als der Ton in seinen natürlichen Beziehungen zur Quinte, zur Terz — zum Dreiklange, seit man erkannt hat, dass die gespannte Saite in Vibration gesetzt, ebenso wie die in Schwingung gebrachte Glocke, neben ihrem Grundtone vernehmlicher die Quint, schwächer die Terz erklingen macht, seit man weiss, dass der Ton, als eine unsichtbare Lufterschütterung, unser Nervensystem in congruente Schwingungen versetzt, wonach also der Ton des ganzen Mikrokosmos unseres Gemüthslebens, unserer Leidenschaften auf eine keineswege willkürliche Weise zu verarbeiten berechtigt.

Das wusste man aber lange vor Beethoven, lange vor Gottes, an dem die zum Öfteren als merkwürdig angeführte Mittheilung der Letzteren: »Beethoven fühle sich als Begründer einer neuen sinnlichen Basis mit geistigem Leben« als Phrase innerhalb der Briefform wohl eine Stelle finden konnte; der metaphysische Werth der Musik werde jedoch dadurch der Vernunft um nichts näher gerückt.

Wenn Schopenhauer in der Musik eine Idee der Welt selbst erkennen zu dürfen glaubte, so hat der Componist Grétry (Zeitgenosse von Gluck) bereits vor einem Säculum diese Idee wohl oder Weltidee wirklich erkannt und, nachdem er amsig Opern auf die Bühnen gebracht, in seinen Memoiren, welche auf Kosten der Republik gedruckt worden sind, das literarisch niedergelegt, was Haydn und Mozart um dieselbe Zeit in deutschen Landen vorsahnten und instrumentirten.

Zahlen, Messen und Alles was die mathematische Einbildungskraft bei der Production schöner Kunstwerke zu leisten hat, giebt uns nur die Form und Einkleidung, — der Geist

dagegen welcher sich in schönem Sonntagskleide zu Tage legt, hat das innere Wesentliche der Sache zu treffen.

Diesen Geist ist lediglich in dem Ausdrucke der Gefühle zu suchen, den die Kunstmittel darbieten. Goethe sagt:

»O wie traurig sieht in Lettern
Schwarz auf weiss das Lied mich an,
Das in deinem Mund vergöttern,
Das ein Herz zerreissen kann.«

Also nicht bloss das richtig intonirende, verständig geordnete Wort ist es, was uns in schöner Form anzieht, auch nicht die logische Gedankenverbindung des Dichters, sondern wie geben uns ihm mit ganzer Seele hin, wenn wir die innige Beziehung der Darstellungsmittel zu dem wahrnehmen, was das bewegte Gemüth begehrt oder verwirft, und wie, d. h. mit welchem Grade der Lebendigkeit dasselbe sich äussert. Einkleidung, Stoff und Ausdruck! Zeichnung, Gegenstand und Colorit! Stil, Charakter und Vortrag!

Jeder Musikstück geht von einem Tone, als von einer Idee, aus und kehrt zu demselben Tone, als zu derselben Idee zurück, ebenso wie Worte und deren Beugungen verwendet werden, um einer Idee in Versen oder Prosa Ausdruck zu geben. Behauptet man, dass die Betonung hierbei gleichgültig sei, welcher Art sie auch Anwendung finde, so muss freilich zugestanden werden, dass die Musik zum Aussprechen und Entwickelung ihrer Ideen eines sicheren Princips noch entbehre. Ist man im Gegentheil davon überzeugt, dass eine ungeeignete Betonung in der Declamation, eine fehlerhafte Punctation in der Prosa die eleganteste Sprache verderben, die besten Verse entstellen können, so wird auch zugestanden werden müssen, dass, beispielsweise in dem Vocalmusik, wo dem Inhalt, dem Gefühl der Worte nicht conforme Accentuation nur schlechte Musik genannt zu werden verdient. Was aber die Musik ohne Worte anlangt, so stellt sie doch nur einen Discurs in Tönen dar, oder — wenn man will — den Gesang eines Discurses, welchem die Worte entbehrlich geworden sind.

Man beobachte eine fast ohnmächtige Frau, welcher die Kräfte bereits fehlen, um ein Wort zu articuliren. Glaubt man nicht dennoch zu verstehen, dass sie sich beklagt, aber zu ihrem Manne, ihren Kindern oder den sie umgebenden Freunden sagen möchte: »Erschreckt nicht — ich ist schon besser.« In solchen und tausend anderen Umständen ähnlicher Art wurzelt — ob einen Delphini — das seelische Princip der Instrumental-Musik.

Wie wunderbar hat es Shakespeare verstanden, die Pythagorische Harmonie der Sphären menschlichem Empfinden anzuschliessen, wo er im »Kaufmann von Venedig« (Act V, Scene 1) den Lorenzo sagen lässt:

»Und führt die Musikanten her in's Freie!
Wie Luna leicht auf jenem Hügel schläft!
Hier lass' uns bleiben, dorther mag Musik
Dem Ohre schmeichelnd, traumbeschwingte Nacht
Weilt gern beim Klange süsser Harmonien.
Schau, Jessika, wie blauen Himmelsflur
Ergänzt von Scheiben flimmernden Metalles!
Auch nicht der kleinste Kreis sich dort bewegt,
Der nicht im Schwunge wie ein Engel singt
Zum Chor des helläugigten Cherubim.
So voller Harmonie sind Geister-Sphären.
Nur wir, weil dies hinfällige Kleid von Staub
Uns grob umhüllt, wir können sie nicht hören.«

Ist denn nicht Alles Musik in dieser Welt? Woraus bestände sie als aus fortgesetzt harmonisch gelösten Dissonanzen?

»Man soll nur den richtigen Ton treffen« — »Wie man in den Wald ruft, so schallt's heraus!« — »C'est le ton qui fait la musique!« — Das Wort gehört zur Hälfte dem, der es spricht, zur Hälfte dem, der es hört.[1] — Man könnte an den »lieblichsten Beispielen« erörtern, wo der Ton richtig und der Sitte gefällig sei. Ein Vater spricht in anderem Tone zu seiner Tochter, seinem Sohne, seiner Frau. Die Stimme, womit ein Kind sich an die Mutter wendet, ist nicht dieselbe, wenn es zum Vater spricht. Und lauschten wie nun gar die unendlich eigenthümlichen Nüancen, womit die Leute den einen »Guten Morgen«, »Guten Tag« etc. bieten. Hören wir im Don Juan, Figaro ein Jemals eine nur der weltläufigen oder männlichen Rollen von dem Charakter, welchen das unvergleichliche Genie eines Mozart treu nach dem Leben ihnen aufgeprägt hat? Erkennt man nicht Sarno und Diener, Grösse und Zeit, Schlauheit und Pracht bereits an ihrem musikalischen Gepräge, ohne selbst die Scenerie vor Augen zu haben? Und was kann ein Orchester nicht Alles zur Ergänzung der Gefühlsphären sagen?

Allerdings sind die Schatten und Lichter, womit die Instrumental-Musik unsere Erkenntniss versucht, weniger deutlich als Worte, und dennoch — vernehmen wir eine musikalische Phrase in langgehaltenen Tönen, ohne merkliche Bewegung, fast ohne Rhythmus, fühlen wir uns nicht unwillkürlich in das Dunkel der Nacht versetzt und empfinden die Unsicherheit, welche jene begleitet? Lässt sich nun in dunkeln Harmonien des Tons einer Fülle hören, so taucht vor unserer Einbildungskraft die Gestalt eines Sternes auf; diese erweckt in uns das Bild des Morgensterns, und mit ihm fliehen die Phantome der Nacht aus unserer Einbildungskraft.

»Cum durant noctis tenebrae
Cuncta videntur horrida
Ad nova profert gaudia
Si coelo surgat lucifer.«

Aehnlichen Wirkungen musikalischer Affecte begegnen wir in Beethoven's Pastoral-Symphonie oder empfindungsvoller im ersten Satz von dessen Cismoll-Sonate, wo das traumrauschende Weben der Nacht unterbrochen wird nur durch die rhythmische Andeutung des Wachtelschlags, um uns zu bedeuten, dass die Liebe, ob auch mit einer Binde vor den Augen, dennoch des Sängers Sehnsucht wach erhält. Und hierauf — in Dur — der liebeathmende Dialog zwischen Herz und Kopf, zwischen Wunsch und Entsagung im Scherzo allegretto. Dann endlich im dritten Satz die tobende Herausforderung an das Verhängniss in dem Bewusstsein, entsagen zu müssen.

Die Kunst, womit derselbe Meister die objective Entwickelung der Leidenschaft aus ihr selbst in der Sonate pathétique darstellt, steht auf einer höheren metaphysischen Stufe, ob auch die Corruption des Geschmacks heutzutage bereits dahin gediehen ist, dreizehnjährige Kinder mit der Ausführung dieser Sonate zu betrauen, deren Reproduction die volle Ruhe des gereiften künstlerisch gebildeten Mannes bedarf, welcher die Vernunft (das Stimmennehmen) der Leidenschaft erkannt haben muss, bevor er zu deren musikalischer Darstellung mit einer Clavierleistung sich herbeilässt.

Wer also nicht versteht, was eine Sonate, eine Symphonie sagen will, der mag den Grund hiervon entweder darin suchen, dass gewisse Arten solcher Productionen, als rein dem musikalischen Handwerk entnommen, ähnlich der Schablonen-Malerei keine Tongemälde sind, keine Kunstwerke metaphysischen Inhalts, und mithin selbst nicht wissen, was sie sagen wollen (Notes in Nöthen, deren Beethoven selbst sich angeklagt hat), oder darin, dass er, der Hörende, es versäumt hat, seine Einbildungskraft und sein Gefühlsvermögen in gleichem Weise auszubilden als die Verstandessphäre seines Geistes, wie solches von vielen alten und neuen Philosophen und Nichtphilosophen geschehen ist.

In der Musik, wie in den physikalischen Wahrnehmungen, gilt allerdings eine Empfindung noch nicht für eine Idee; diese

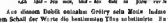
bildet sich aber, sobald eine Vergleichung verschiedenartiger Empfindungen eintritt. So ist ein Laut an sich noch keine Idee, der Ton aber ist stets eine solche: denn — denke ich den Ton *E*, so reflectire ich unwillkürlich, dass *E* ihm vorausgeht, *F* ihm nachfolgt, dass *E* die Terz von *C*, die Dominante von *A* ist u. s. w. So enthält jede musikalische Phrase ihren Charakter, je nach der Tonart, worin sie componirt wurde, und jede instrumentale Tondichtung hat Bezug auf eine Empfindung, auf eine im Componisten rege Leidenschaft, deren jede wiederum bestimmten Accenten, ihr eigenthümlichen Bewegungen und Gegensätzen folgt.

Nehmen wir überdies an, die Griechen hätten (wie Rochlitz ausführt) bereits gefunden, dass bei unserer rhetorisch wohlgeübten Sprachweise bei der Frage die Stimme etwa eine Terz aufwärts, beim Schluss des Satzes etwa eine Quart abwärts modulirt, und bedienten sich, wie ferner argumentirt wird, einer Flöte hinter der Scene, nur um dem meisten sprechenden Chore von Zeit zu Zeit den Grundton ins Gedächtniss zu rufen. Es wäre damit ein ungefährer Anhalt für die Conception und das Verständniss der musikalischen Phrase innerhalb der sieben Töne unserer diatonischen Scala gegeben, ohne die bezeichneten Intervalle als unumstössliche Regel geltend zu machen. Im Scherzo der Cismoll-Sonate modulirt der Wunsch melodisch gebunden eine Quart aufwärts und die Antwort darauf senkt sich wehmüthig, schwermüthig ebenfalls um eine Quart hinab.

Grétry erzählt, dass in Folge eines Streites über die Möglichkeit, den Schall der Stimme durch Töne zu präcisiren, sein Widerpart am folgenden Tage bei ihm eintritt und mit einem gewissen protegirenden Tone ihm den »Guten Tag« bietet, worauf Grétry ihm die Tonbewegungen nachsingt:



Bei einer anderen Gelegenheit, wo Grétry mit der Composition seiner Oper »Zemire und Azor« beschäftigt, die Conception des Trios »Ah laissez moi la pleurer« bereits zweimal verworfen hat, weil sie dem declamatorischen Ausdrucke nicht zu entsprechen scheint, tritt Diderot in sein Zimmer und declamirt, die Verlegenheit seines Freundes erkennend, mit sonorer Stimme die Worte:



Aus diesem Dictat entnahm Grétry sein Motiv, indem er dem Schall der Worte die bestimmten Töne substituirte. Es ist unbestreitbar, dass der Schall des Wortes nicht präcise durch eine Note klingt; ein Schall trifft er mehrere Töne zugleich, die also der Musiker, diesem künstlichsten Attribute des Kunst freien Spielraum lassen, in der Phrase oben bestimmten Bewegungen folgen. Bei der Frage: »wo geh ich?« hören wir, je nach dem Organ des Sprechenden, *c d* e auf »wo«, *e f g* auf »geh ich«. Das musikalisch gebildete Ohr hört aus diesem Schall dieselbe durch den Accent der Frage die bestimmte Phrase:



Die Griechen hatten auf der Höhe, wozu die Kunst der Rhetorik bei ihnen gehoben war, diesen metaphysischen Werth des Tones bereits erkannt, und Plato durfte seinen Zeitgenossen sagen: »Ihr könnt nicht eine Note eines Stück ändern, ohne eure Sitten einem Wechsel auszusetzen.« Wir die Zeitgenossen der Bayreuther, wir dürfen am allerwenigsten die Macht jener Wahrheit bezweifeln, dem Meister der Zukunft gegenüber, welcher sich befleissigt, seinen Bannstrahl auf die Melodie zu schleudern; dem möchten wir das alte Mahnwort vergegenwärtigen: »Böse Menschen haben keine — Melodieen!«

Bei alledem stehen wir noch vor dem Problem, ein allgemein gültiges Princip zur Bestimmung des musikalischen Affects zu finden, insofern dieser ja auch noch relativ auf die Organisation dessen wirkt, welcher ihn empfängt. Die Bewohner der Eisregion empfinden wenig Reiz für das Vergnügen, in der gemässigten Zone steigert sich dieser, und im heissen Klima wächst er zum Enthusiasmus. Montesquieu machte das Experiment mit einer Hammelszunge, welche er gefrieren liess, und fand, dass die Nervenbläschen, woraus die Oberfläche der Zunge besteht, unter dem Einflusse des Frostes sich in Kügelchen zusammenballten, welche beim Aufthauen wiederum die Gestalt von Bläschen annahmen und dadurch dem Empfinden eine hundertfältige Berührung gewähren konnten. Er ging von dieser wirkenden Ursache auf die Endursache und zog den Schluss, dass, wie man die Klimate nach den Breitengraden unterscheidet, so auch deren Bewohner nach ihrer Empfänglichkeit für den Sensorium classificirt werden können. Und in der That steht es fest, dass dieselben Opern von denselben Bühnenmitgliedern in England oder in Italien dargestellt, dort die Zuhörer kaum aus ihrer Ruhe bringen, während das italienische Publikum seinen Genuss daran bis zur Exaltation steigert.

Natürlich wirken die Affecte der reinen Instrumental-Musik nach illusorischen, wie Wolkengebilde durcheilen sie den Horizont unserer Phantasie; der Krieger erscheint dann im Schlachtengemälde, der Schäferin erscheinen sie als die Heerde, welche ihr Liebster führt. Doch kann diese Auffassungsweise allerdings nur für den musikalisch unfertigen Laienstand gelten, welches oft die abscheulichsten Machwerke, wie das »Gebet einer Jungfrau« und ähnliche, mehr erregen, als wirkliche Meisterstücke. Der wahre Künstler wird nie die Natur einer Untreue gegen sie selbst anklagen. Hat er vermöge seines göttlich schaffenden Willens das Bestreben, die Natur zu vervollkommnen, lenkt er Abstractionen aus seinem Instinct, so entkleiden diese den metaphysischen Werth seiner Kunst, wobei nicht ausgeschlossen ist, dass solche Productionen ins Conventionelle degeneriren können.

»Der Bereich, sagt Yorik Sterne, ist so gut wie jedes Instrument von gewissem Umfang, und bei den verschiedenen Anforderungen in der Gesellschaft und sonst wird abwechselnd jeder Tonart in ihm in Anspruch genommen, so dass, wenn man einen Ton zu hoch oder zu tief anfängt, so entweder in der oberen oder unteren Stimme fehlen wird, um das System der Harmonie auszufüllen.«

Die Tonkunst aber schöpft so gestern wie heut und in die Zukunft hinein aus dem unversieglichen Borne der stets sich gleich bleibenden Leidenschaften, welche nur mit dem Klima ihre Energie wechseln, und dem ebenso unveränderlichen Princip der Töne, deren die griechischen Tonica sechs und aus ihnen Hilfstoned und etliche Combinationen zählte, deren unsere diatonische Scala zwölf aufweist und aus ihnen die Zahl von 479 001 600 Combinationen abzuleiten gestattet. Diese aus den alten Tonarten diatonisch hergeleiteten 24 Scalen liefern die Palette für jeden Componisten. So wenig jedoch Farben allein, ohne perspectivische Staffage, ohne Colorit, ein Gemälde darstellen, so leicht Worte und deren Beugungen zu Sätzen und Perioden sich bilden lassen, ohne darum den Anforderungen zu genügen, welche die Aesthetik an das Drama stellt, so unabweisbar wird es, wenn auch regelrechte Combination von Tönen im Verhältniss zu den Wirkungen bleiben, welche unsere Seele begehrt, um den Genuss einer in Wahrheit vollendeten Tondichtung sich begeistern zu können.

Schauen wir aus diesem ebenso fast erdrückenden Reichthum grosser und gediegener Tonwerke von Meistern alter und neuer Zeit auf das herrliche und herrische Kind der französischen Revolution, dem die reine Instrumental-Musik ihre herrlichsten Blüthen verdankt — Beethoven —, dessen Werke dem musikalisch gebildeten Hörer alles das offenbaren, was sein grosser Zeitgenosse Goethe bezüglich der Kunst im Allgemeinen in dem Ausspruche niedergelegt hat: »Wir wissen von keiner Welt als in Bezug auf den Menschen; wir wollen keine Kunst, als die ein Abdruck dieses Bezuges ist.« Eine innige Verwandtschaft und Verbindung der Musen unter einander hat hierbei von jeher stattgefunden.

Gleichwie die Pantomime eine Uebertragung der Poesie auf die Handlung darstellt, so ist die Musik gewissermassen die Pantomime cadenzirter Worte. Auf dem Theater begleitet man den Gesang mit Gesten, zu den Gesten der Pantomime fordert man symphonischen Begleitung. Doch streifen Pantomime und Tanz ohne Musik an das Lächerliche, was man von der Musik ohne Worte nicht behaupten darf. Grenzen sind jedenfalls vorhanden und nur für die Eigenliebe des Schaffenden schwer innezuhalten; bleibt es noch des Künstlers höchste Aufgabe, zu vergessen, dass er Künstler sei.

So dürfte es mit grösster Wahrscheinlichkeit anzunehmen sein, dass Beethoven, trotz mehrfach an ihn ergangener Bitten, den »Faust« in toto zu componiren sich weigerte, weil sein richtiger Takt ihm ebenso fein, dass ihm eine Grenze gezogen, die zu überschreiten der Musik nicht gestattet sei. — Ist es Andere gelungen?

Schiller schreibt seiner Zeit an Goethe u. a. kurz — die Anforderungen an den Faust sind zugleich philosophisch und poetisch, und Sie mögen Sich wenden, wie Sie wollen, es wird Ihnen die Natur des Gegenstandes eine philosophische Behandlung auferlegen, und die Einbildungskraft wird sich zum Dienste einer Vernunftidee bequemen müssen.« So Schiller, als ihm der Abschluss des Werkes noch nicht bekannt war. Was durfte später in diesem philosophisch psychologischen Inhalt einer bereits vollendeten Form — der Tragödie —, was durfte die Musik da hinein oder heraus arbeiten, ausser das von Goethe selbst als symphonisch bezeichneten und zwar aus verschiedenen Meistern componirten Momenten?

Der Franzose einzelt einfach die lyrische Episode daraus ab und sieht zurecht und machte eine Oper daraus. Das ging, wie es eben gehen konnte und mochte und wirklich geht. Weil uns Allen das Sujet lieb und ans Herz gewachsen, so nahmen wir es mit dessen verstümmelter Form auch um so weniger genau, als das Libretto sich der bekannten Welt anbequemt.

Wo wird der ungeduldige Laune fragen, wo wäre es denn nun gestattet der Tonkunst gestaltet ihre ornamentalen Theile als Hülfsmittel des Geistes an etwas Besserem zu verwenden? Wo darf die Instrumentalmusik mit gewissem ästhetischen Erfolge idealisiren?

Die Beantwortung dieser Frage finden wir zunächst in der Ouvertüre, welche einen bestimmten Vorwurf an der Stirne tragen. Dann wollen wir uns zu einem oder dem Titel »Septuor« Allen bekannten Werke Beethoven's folgen.

Es-dur, die Tonart, welche vor Erfindung der Klappen der gerädschrolleten Blas-Instrumente eigenthümlich war, setzt im vollen Grundaccord, kriegerisch herausfordernd, ein und arbeitet zunächst in scharf markirtem Rhythmus, obgleich *Adagio*, als schroffe aber mit ruhiger Ueberlegung zum Kampf, nach der weicheren Tonart B hin, weil dem Vorwurfe die Klage zur Seite geht. Hier treten, einleitend, zwei gesonderte Phrasen in zwei Registern, in Dur und Moll, einander gegenüber und leiten in rhythmisch gesteigertem Wechsel zur Septime, als dem die Handlung vorbereitenden Accorde über. Was wird sich ereignen? Eine Farbenverbindung, die wir nicht mehr ansehen, hat keinen Einfluss mehr auf uns, sobald wir eine folgende erblicken; der musikalische Accord aber bleibt im Ohre für nachfolgende muss daher mit ihm im gesetzmässigen Zusammenhange stehen.

Allegro con brio, $^{4}/_{4}$. Es-dur macht uns zunächst mit dem Vorwurfe des einen, wir möchten sagen, weiblichen Theiles der Streitenden bekannt. Der Dreiklang (es-g-b) tritt mit abstossenden oder abgestossenen kleinen Verbindungsnoten bestimmt auf und sieht bei der Septime (Takt 12) seinen Widerpart durch syncopirte Bassnoten in Mitleidenschaft. Vorwürfe fallen und begegnen sich von beiden Seiten. Die Stimmenführung des einen und andern Motivs weicht wesentlich auseinander. Das schmollt, ist unzufrieden mit dem Gegner. Dazwischen tönt die Klage des Missverstandenseins:



Der Schmerz, welchen darüber die Seele im *Adagio cantabile* As, der Subdominante, voll empfindet, macht sich Luft, wenn auch klagend und in langsamen dreitheiligen Rhythmus, so doch in Dur, man empfindet das Leiden noch, ohne Selbstvorwürfe.

Im *Menuetto* wird die Friedensstörung bereits leichter, tändelnder behandelt, noch immer noch zänkisch und rechthaberisch, namentlich im Trio. Das Einlenken ist schwer und die Eigenliebe hält im *Menuetto da capo* am Grundtone und der ihn charakterisirenden Streitsucht fest.

Zum *Andante con variazioni* wird die weichere Oberdominante (B) noch einmal angestellt, um zu vermitteln. Die Form der Variationen übt als solche ihren günstigenden Einfluss und begünstigt ein verschämtes Herüber- und Hinüberlugen, gewährt dem Dialog beredteren Ausdruck, lässt die Parteien in Ruhe sich aussprechen, sich nähern und schliesst mit einem »So sei's in — in — Versöhnung sei geboten.

Wäre es zu kühn, bei diesen Seelengemälden an das freundschaftliche Grollen, an ein dulderisches Missbehagen eines edlen Weibes zu erinnern? Wird nicht jedem Einzelnen aus dem eigenen Gemüthsleben die Mnemosyne dazu die Scenerie liefern?

Scherzo molto vivace, im Grundton. Das Trio's Jubel artikelt im Walzergesang, und das *Scherzo da capo* wiederholt nach dem lieblichsten Geplänkel, wobei das Versöhnungskuss bereits auf der Lippen schwebt, im Grundtone die Bestätigung: »So sei's!«

Sechszehn Takte »*Andante alla Marcia*«, Es-moll, tragen alle Feindschaft bald zu Grabe. Man hat es eilig, »*Presto*«, im Grundtone sich die Hand zu reichen. Beide Motive schreiten nunmehr concentrirend in der Terz, Sext etc. neben einander her; die wiedergewonnene Freundschaft triumphirt (Es-dur kündigt Streit und Sieg an), ohne mehr gestört zu werden. Einer bezeugt des Andern Worte, das versöhnende Princip durchdringt Beide und führt auch uns auf der sanftesten Tonwellen in den Hafen der Ruhe.

Wer dieses Werk hörte oder im vierhändigen Arrangement auf dem Claviere auszuführen Gelegenheit fand, hat er nicht aus vollem Herzen dem Meister gedankt, und die an der Hand seiner Muse freudvoll und leidvoll und gedankenvoll verlebten *Stunden* gesegnet, welche er unserem Genusse weihte?

»Genug!« wird der Verstand der Verständigen ausrufen, aber wir begnügten uns mit dem Genusse der tonalen Schönheiten des Werks. Weshalb der Gemüthswelt nachforschen, welche des Meisters Absicht darin niedergelegt haben soll? — Wer kennt sie auch?

Wohl — dürfte hierauf erwidert werden, — ist das Menschen Herz ein höchst verwickeltes Zusammenspiel von Empfindungen und Affecten, welche dem oberflächlichen Blick

einander zu widersprechen scheinen doch lässt das Verworrene sich entwirren.

Yorik Sterne erfreut uns mit einer Serie von Reisenden deren Unterscheidung er mit dem müssigen Reisenden beginnt und über den neugierigen stolzen simplen Reisenden hinweg mit dem empfindsamen Reisenden beschliesst, womit er sich selbst meint, der gereist sei um darüber zu berichten, — ebensosehr aus Nothwendigkeit und besoin de voyager als irgend Einer aus den übrigen Classen. Er fügt hinzu »Es genügt wenn mein Leser sobald er selbst gereist ist, durch Studium und Nachdenken sich in den Stand setzen kann seinen eigenen Rang und Platz in dem Verzeichnisse zu bestimmen, — dieses wird ein Schritt zu seiner Selbsterkenntniss sein.« In ähnlicher Weise behandelt Jean Paul in seiner »Unsichtbaren Loge« die Spaziergänger welche er classificirt in Solche die spazieren gehen nur weil sie Muskeln haben — in Solche die es der Verdauung wegen thun — in eine dritte Abtheilung welche mit den Augen der Landschaftsmaler wandelt und endlich in die vierte Classe, deren Mitglieder in der Schöpfung den Geist des Schöpfers zu erkennen und zu verherrlichen das Bedürfniss haben.

Sind einmal Unterschiede in der Art der Affecte zugestanden so erscheint es mindestens gewagt in der Auffassung derselben Unterscheidungen fingiren zu wollen, und wir dürfen, um ein gemeinsames Urtheil zu vermitteln, nur noch nach der Malerei ebenfalls einer Kunst der Imagination ausschauen, welche obgleich sie ihre Affecte nur auf den Raum beschränkt und daher einer oberflächlichen Betrachtung zugänglicher erscheint, dennoch vom Portrait ausgezogen in seelischen Zuständen ihre ästhetische Wirksamkeit offenbart.

Wir halten an dem oben angeführten Goethe'schen Ausspruche fest dass die Kunst uns ein Abdruck unseres Bezuges auf die Welt sein dürfe, und betrachten zunächst die bekannte Jungfrau mit der Fruchtschale

Des Tizians Tochter ahnt man hoch
Die fraulich reife Frucht uns zeiget
Mit halber Wendung, als zweifle sie noch,
Ob Alles sie dem Wunsch gereichet.

Wenden wir unser Interesse dann noch einem Gemälde zu welches mit der Unterschrift »Die Winzer« den Ruhm des Meister Robert in alle Welt getragen hat. Auf dem genannten Bilde bemerken wir die Hausfrau, den Säugling auf dem Arme, nebst den übrigen Kindern auf dem Gefährte, fröhliche Winzer mit Dudelsack und Schalmei, taumelnd und jubelnd umher. Herrlicher Herbsthimmel, gewählte Stellungen, schönes Colorit, weise Gruppirung. Alles natürlich treu und bewundernswerth ausgeführt. Das Gespann bewegt aus zwei Rindern, welche, in ihr natürliches Dasein versenkt, theilnahmlos ihrer Bestimmung harren, scheinen vor ihnen leicht auf das Joch gelehnt: das Haupt der Familie.

Was führt unsere Theilnahme von dem ganzen Bilde beständig auf diese Gestalt zurück, auf diesen männlich schönen Kopf des Hausherrn, der mit Weib, Kind und Gesinde von der Ernte heimkehrt, unmittelbar neben sich das stumpfe Vieh, welchem er gebietet, indem er ihm kurze Rast vergönnt? Ist es die edle Gestalt allein oder lebt nicht vielmehr der göttliche Funke des Meisters in dem Contraste zwischen starr dreinschauenden Zugthiere und jenem aus freier Stirn vordringenden, nach glücklich überstandener Sorge freudig selbstbewussten Blick des Mannes in seiner triebsch dankbaren Vermessenheit als Gatte, Vater und Bürger, welcher aus der ganzen Umgebung als Vermittler einer einzigen Idee unsere Gedanken herausfordert?

»Durch das Auge spricht die Gottheit zu uns, durch das Ohr . . . . . .«

Und hier bitte ich um die Erlaubniss, den freundlichen Lesern zum Schluss eine musikalische Idee der Welt selbst vorlegen zu dürfen, wenn auch unter der beschämenden Voraussetzung dass deren Auffassung vielleicht durch nichts überraschen wird als durch die Holprigkeit der Verse. In deren Rahmen sie zu kleiden ich mich unterstehe, wofür mir gütige Absolution gewährt sei.

Theorie der Tonkunst.

(Einer Schülerin ins Album.)

Darf ich, Geliebte, des Tones Gehalt sein Wesen dir deuten,
Tritt zum Tempel hinein, welcher das Heilige bewahrt,
Löfte den Schleier zum straff, die Seele dem Aether geöffnet,
Lausche dein reizendes Ohr. Gleich des Accordes Gewalt
Wird dich ahnungsvoll durchschauern im herrlichen Dreiklang
So du den Einklang berührst, welcher dein Leben bestimmt.
Halte wohl es ihm fest, du darfst nicht leicht ihn verlassen,
Unbesonnenes Thuns der Schleier sänke zurück.
Horch! — Aus der reinen Quint, als Dominante dich ehrend,
Folget geschmiegt die Terz, segnend Eueren Bund.



Heilige Drei in der Eins! Anheimelnd einigen Walten
Wie der Familie Gesetz uns der Natur offenbart,
Dringt aus dem Toon eins hervor, dann — führst du die Terze
Ueber zu leitender Hand, reifet ein liebliches Kind
Treu deinem Seele Genoss harmonischem Leben entgegen,
Aendert Charakter und Sinn



dem moll

Sorgenlos Mutter vertraut,
Findet jedoch gar leicht es sich wieder zur alten Gewohnheit,
Und der Familie Brauch bleibt ihm gefällig bewahrt



Schaust du weiter im Tempel dich um, der Führung gewärtig
Schreitet die Septime wohl ernte die Bahn den Weg
Folgst du willig ihr dann, der geschäftigen alten Sibylle
Führt sie lockend dich bald weit von den Tempel hinaus



»Dort, im Weltgewühle — so spricht sie — forsche du weiter,
Wie es dir schallt in's Gemüth, also klin es heraus.
Kennen wir doch eine Welt nur als Beziehung zum Menschen,
Leere Form ist die Kunst ohne diesen Bezug.
Sprache sei die Musik, recht eigenste Sprache der Seele,
Göttlicher Licht Strahl schliesst ihr Verständniss dir auf!«

Die Mozartwoche in Wien

I

Das kühne Wagniss, dem Mancher besorgt entgegen gesehen, ist geglückt: die Direction der Hofoper kann sich gratuliren, das gefürchtete Deficit blieb aus, die Kritik erging sich durchschnittlich in Lobeserhebungen, die beschäftigten Mitglieder erhielten Dankschreiben von der Direction — allgemeine Zufriedenheit, die Mozartwoche liegt hinter uns. Wetteifernd bei den aufopfernden Anstrengungen der Mitglieder war vor allem die Pietät gegen den unsterblichen Meister, dem

die Feier galt, als kam noch den Mitgliedern zu Gute. Sollen wir lange post festum noch noch eine Lobeshymne anstimmen und alle Kritik bei Seite legen, oder sollen wir nicht Gelegenheit nehmen zu einem Wort *sine ira et studio*, das uns schon lange auf der Seele liegt? Die Gelegenheit ist günstig und ein ernstes Wort wird uns wohl verstattet sein.

Ob der glückliche Gedanke zu dieser Mozartwoche dem Hauptcassirer's oder dem des rührigen Kapellmeisters Fuchs, wie die Fama will, entsprungen, ist uns nicht gleichgültig lassen *); dem Gehirne Hans Richter's entkeimte er sicher nicht. Ist dieser Gedanke Eigenthum der Direction, dann hat sie bislang Anspruch auf ein kleines Lorbeerreis; denn jeder Director oder Kapellmeister sollte eigentlich förmlich confessionslos über den Parteien stehen, ein so natürlich einfacher Grundsatz, und doch wird er noch lange nach allgemeiner Geltung ringen müssen.

Ich hörte diesen Gedanken nur einmal, und zwar aus dem Munde eines seltenen Dirigentengenies, das schon seit 1873 die Erde deckt. Es war dies Carl Ludwig Eberle, wer ihn kannte, Freund wie Feind, bezeichnete ihn als den Kapellmeister, wie er sein soll. Er starb uns Wahnsinn umnachtet, wohl aus gekränktem Ehrgeiz, nachdem er der in München und Berlin die »Meistersinger« erstaufführt hatte, als Kapellmeister präterirt worden war. Trotz mancher Ecken und Schrullen hätte er jedem Hoftheater zur Zierde gereicht **). Dessen Grundsatz lautete: Ich darf und will kein Urtheil haben, so lange ich am Dirigentenpulte stehe, meine Aufgabe ist, jede Posse wie jede Oper gleich gut zu dirigiren.

So Mancher glaubte, eingedenk des Worts:

Alles kann der Mensch ertragen,

Nur nicht eine Reihe von schönen Tagen —

die Fülle Mozart'scher Wohlthaten müssen nur einschläfernd wirken, analog der Fülle berauschendster Dissonanzen vorausgegangener Nibelungenwochen; schliesslich hat denn doch des seligen Musikers Mozart Meisterschaft als Magnet echtester Vergangenheits-Gegenwarts-Zukunftsmusik sich uns gezeigt trotz mancher verblassten oder zopfig gescholtener Wendungen, trotz nicht überall vollkommenster Besetzung einzelner Partien so einer so reich dotirten stolzen Hofbühne. Mozart verlangt eben mit wenigen Ausnahmen seltener seltene phänomenale Stimmen als vielmehr echte Sänger, die freilich heutzutage ebenso selten sind wie die Prachtstimmen einer Epoche, die wenige mit uns

*) Dieser Herr Fuchs bewies seine Rührigkeit schon früher in Hamburg, wo er zum Theaterjubiläum die angesonnte historische Opernwoche veranstaltete. Von Händel's Almira sicherte er sich das alte Rechte für seine »Bearbeitung«. Nun war es lediglich die Aufgabe der Kündigirse inhalt (Bd. 60), die er benutzte und der er die Kenntniss dieses Werkes verdankte. Zur Erkenntlichkeit dafür erwähnte er die wirklich sehr schwierige und mühevolle Aufgabe dieses Abriss mit keiner Silbe. Hochst anständig! *D. Red.*

**) Ohne Stimme war er der beste Sänger — ohne Liszt'sche Technik — der beste Clavierspieler. Mit einem Badenmusik-Orchester führte er einen Don Juan auf, dass alle Welt erstaunt war. Er hatte ohne Opernpersonal die Probe gehalten und in einer Stunde ... Musikanten zu Musikern gemacht. Jeder kannte nur ihn immer; der ganze Mensch war Musik. Das Clavier sang unter seiner Hand. Kein Virtuose kann Schubert's »Auf dem Wasser zu singen« schöner begleiten.

Ein fremder Musiker, den die Neugierde in das Theaterhaus getrieben, um vielleicht über einen eventuellen Scandal berichten zu können, war entzückt über die ganze Vorstellung. Und das war nur ein zufällig gewonnenes geschultes Ensemble, das heute in Neuchatel mit Figaro's Hochzeit schloss, um am andern Tag nach einer Schlittenfahrt nach La-Chaux-de-fonds im Lager mit Martha dort zu beginnen. So kam es, dass ohne »Hinderniss« in 41 Tagen 25 Opern vom Stapel liefen. Ein unerhörtes Ereigniss in den Theater-Annalen. Das war im Jahre 1857. Zauberflöte, Figaro's Hochzeit, Don Juan, Freischütz, Barbier, Martha, Norma, Nachtwandlerin, Weisse Dame, Tell, Johann von Paris. Der Turnus der Oper in Bern, Neuchatel, La-Chaux-de-fonds, Baden. Alle Fächer vollständig besetzt, nur der Chor — schwach, im Ganzen acht!

nicht erlebt haben können: die glänzende Epoche der dreissiger Jahre nämlich. Der Mangel an kostbaren Stimmen lässt sich jedoch einigermaassen ausgleichen, ja vielleicht gar ersetzen durch ein gut geschultes Ensemble. Die Meininger haben uns längst den Weg gezeigt, den jede Bühne ohne Ausnahme einschlagen könnte, ja müsste, will sie Anspruch machen auf ein wirkliches Kunstinstitut, wenigstens nach Maassgabe der gebotenen Mittel in den fundamentalen Grundzügen, die der geläuterte Kunstgeschmack bedingt. Der wohlthätige Einfluss dieses Ensemble-Geistes, der ebenso die Meininger durchdringt, als er die Bühnen Wagner's beherrscht, macht sich bereits in wohlthuender Weise an den meisten Theatern, so auch an unserer Hofoper geltend; er regt sich, am Boden flatternd, ohne sich jedoch noch zu imposantem Fluge rüsten zu können. Man hat Cronegk, den Regisseur der Meininger, nämlich zu gewinnen gesucht, der jedoch ablehnen musste, ohne zu bedenken, dass mit ihm vielleicht nur erst der halbe Bedarf ein gedeckt wäre; denn der Hofoper thut vor allem ein Musik-Regisseur noth, oder wenigstens ein musikalischer Adlatus des Oberregisseurs oder vielmehr ein musikalisch-ästhetisch gebildeter Oberregisseur. Müsste nicht der jeweilige Dirigent ohne musikalischen Oberregisseur verantwortlich sein? Sicher. Wenn wir alle Ursache hätten, der jetzigen Leitung unseren vollsten Beifall zu zollen, so lässt sich jedoch nicht verhehlen, dass hier so vollendet luxuriösen decorativ- wie costümlichen Ausstattungen gerade nur das eine fehlt, was eben Sache des Musikregisseurs sein müsste, ein Posten, der sehr schwer, aber auch sehr leicht zu besetzen wäre; sehr leicht, wenn der jeweilige Operndirigent es nicht leicht nimmt mit seiner Kunst und absolute Vollmacht hat allen gegenüber, was der zu besetzenden Oper frommt; sehr schwer, wenn man bedenkt, dass ein Hans Richter, primus inter pares, der doch meist so grosses Vertrauen geniesst, kaum bisher sich eigene dürfte, denn von ihm geht die Sage, er könne keinen Mozart dirigiren. Ich aber bin so frei zu behaupten, nicht einmal einen Bellini. Ich hörte Norma, Dirigent Herr Hans Richter. Wie kommt Saul unter die Propheten, als Wagnerianer vom reinsten Wasser zu einer Norma? — In meinem Leben habe ich nie mit einem bessern Chor als der jeweilig bestallte der Wiener Hofoper, das *Allegro* des ersten Chores der Norma — schlechter gehört, dagegen mit nur 12 Mann an einer kleinen Provinzbühne musterhaft. Ist ein solches Gebahren eines Kapellmeisters würdig?

An diesem einen landläufigen Beispiel wie dieses Norma-Chor ist zu ersehen, was ich die Aufgabe eines Musik-Regisseurs anfgefasst wissen möchte. — Ein weiteres Beispiel. Die Rütli-Scene in Tell enthält für jeden der drei Cantone einen charakteristischen Chor, die bald so, bald anders gestrichen, selten jedoch in Wien ganz gemacht wird. Eben jetzt herrscht die Periode, wo mit dem dritten Chor begonnen wird. Warum? wahrscheinlich der Abwechslung wegen. Wenn ich bemerke, dass das Original von jeher einen unvergesslichen Eindruck auf mich gemacht, als ich diese Scene zum erstenmale erlebte, so fühle ich mich jedesmal unglücklich, wenn ich eine so ehe unmotivirte Verstümmelung dieser köstlichen Musik erfahren muss. Schlecht, d. h. verstümmelt wird sie in Wien immer gegeben, auch wenn sie ganz gemacht wird, denn die dreierlei Chöre werden gleichmässig »abgeschort« ohne Schatten und Licht, drum macht man lieber einen dicken Strich und begnügt sich oft fast eines dritten, wahrscheinlich um der Langweile zu entgehen. Gerade diese musterhaft componirte Rütli-Scene könnte hier ebenso meisterhaft scenisch wie musikalisch ins abgestuft gegeben werden, wenn man nur dem alten unverantwortlichen Schlendrian ablassen möchte. Die ganze Wiener Generation hat ja noch gar keine Ahnung von der mächtig ergreifenden Schönheit dieser Scene, aber nur dann kann sie wirken, wenn nicht eine Note gestrichen wird.

Welcher Correpetitor wäre je so abgestumpft, seine Untergebenen nicht mit den Herrlichkeiten dieser Musik vertraut zu machen? Hier scheint es der Fall zu sein.

Wie ziemlich anklingend sind doch diese drei verschiedenen Charaktere: einmal der kräftige siegesfreudige, dann der zugleich klagende, dann der heimlich flüsternde energische Verschwörerchor, bis endlich der Schlusschor in dem schönsten Unisono gipfelt, wie es kaum noch einem Componisten gelingen wird, und das ein Meyerbeer in seinen Hugenotten vergebens angestrebt hat.

Eine so ganz und gar nivellirte Versammlung, wie sie hier an der Tagesordnung, hätte der Musik Zugmeer vor allem zu verhüten. Drittes Beispiel erlebt unter der Direction von weiland Kapellmeister Proch. Ein Blum genannt in der Jüdin. Der Kapellmeister vergreift das Marschtempo derart, dass niemand marschieren kann, die Statisten über ihre eigenen Füsse stolpern, die Scene fast Anlass zu Gelächter giebt. Nur die [illegible] Pietät des Wiesners, der sich bekanntlich viel gefallen lässt, nur die Achtung vor der »Hofoper« wusste die unwillkürliche Heiterkeit zu unterdrücken. Proch leistete bekanntlich im Beschleunigen der Tempi viel Ausgezeichnetes. Jede Oper wurde unter seinem Taktstock früher aus. Mit dem Eintritt der beiden Stimmen Recha und Eleazar hörte jedoch aller Marsch auf, »alles ad libitum«. Unglaublichste Stufe zum Musik-Begleiter für einen Kapellmeister, der einen Marsch so vergreift, und sich nur jedem Recruten schämen müsste! Derlei Sünden lassen sich massenhaft verzeichnen, die hier einer Hofoper an den Unmöglichkeiten geboten müssten. So erinnere ich mich zu verschiedenen Malen gehört zu haben, wie der Chor ganz unverfroren in »Die Stimme« des Refrain der Barcarole

»Dem Meertyrannen gilt die kühne Jagd«

beantwortet mit der andern Lesart

»Nur so erreicht ihr sicher euer Ziele«

Nun dass es bis dato einem Regisseur, oder Kapellmeister eingefallen wäre seit vielleicht dreissig Jahren solches Schlendrian zu rügen. Selbst unsere ältesten Ohren überhören solche grosse Kleinigkeiten. Besondere Feinheit im Vortrag seiner unserm sonst gut besetzten Chore nicht nachgerühmt werden. Er singt vielleicht im Ganzen sechs Stücke, die sich einer traditionellen inneren Nuancirung zu erfreuen haben (darunter das Gebet in »Die Stumme«, der Isis-Chor, der Gefangenen-Chor in »Fidelio«), wahrscheinlich stammen sie noch aus dem Nachlasse Stegmayer's, der bald als unbequem weichen musste; alles Übrige ist meist über die Schablone des banalen Choristengesanges geschlagen:

Fidel oder triste,
Muss allemal schreien,
Oder wenigstens schläfrig sein.

Und was liessen sich nicht mit diesen durchweg frischen gesunden Stimmen, zumal in neuester Zeit für künstlerische Effecte erzielen, wenn ihr Ehrgeiz mehr angespornt würde, d. h. wenn sich ein Musik-Zugmeer redlichste Mühe gäbe, allen Schlendrian zu bannen, aber auch jedes Abweichen von ausgeschriebener leisester Nüance [illegible] geahndet würde. Dabei fällt mir unwillkürlich das grimmige Wort eines Professors der Ästhetik ein, der ein Orchester zum Schmeichelwetten zu bilden hatte. Er wusste keine schmählichere Bezeichnung als: »War das gespielt? So spielt man im Theater!« Das lässt sich allerdings von unserem berühmten Orchester nicht sagen (ebensowenig wie vielleicht nicht pp erwarten), so lang es in der Oper beschäftigt ist, oder in der Hofkapelle und in den philharmonischen Concerten. In den meisten übrigen Kirchen des musikalisch so berühmten Wien jedoch, deren musikalische Messen von der Hofoper (Chor und Orchester) grossentheils besorgt werden, herrscht meist ewiges *mezzoforte*, d. h. weder *p* noch *f*, selbst die Violinen schreien sich aus für die Piano-Abstufung im Theater. S war immer so in Wien, alles — nur kein Piano. Es kann in den Kirchen also auch nur besser werden, wenn der fehlende Geist in den grossen indolenten Musikkörper gebracht würde. Eine Besprechung in der »Presse« rügt dasselbe, was wir bei Gelegenheit der misslungenen Aufführung des Messias. Es ward Händel's Geist in den Chören der »Singakademie« vermisst. Freilich sind das meist Dilettanten.

Dass ein durch unendliche, anstrengende, oft überflüssige daher ertödtende Proben abgehetzter Chor bei indolenter Leitung herabsinken muss zum proletarierhaften Musikantenthum, ist dann kein Wunder. Dass edle Keime selbst in ununterbrochen abgestumpftester Choristenbrust noch wohnen, hat das Auftreten der Blanche Bianchi bewiesen. Nach der ersten Probe verbreitete sich die Kunde von ihrer Meisterschaft mit telegraphischer Schnelligkeit durch den Mund des ganzen Chores. Und wollte bedünken, als ob einer Bianchi Beispiel schon in der ersten Vorstellung der Nachtwandlerin belebend gewirkt hätte, als wolle man sich des ewigen banalen Singsangs schämen. Das bewies schon die Chorballade, die bereits künstlerwürdiger gebracht wurde, wenn gleich noch nicht mit der so leicht erzielbaren Feinheit, der die so sangbare Musik der Nachtwandlerin fähig ist. Wie das »Mädchen aus der Fremde« ohne Patti-Reclame — diese Reclame ist das wahre Judenthum in der Musik — war sie erschienen, und alle Herzen wurden weit und auch das unserer Chores*). Möge sie, die bald die unsre sein wird, einstweilen unserem Musikkörper den fehlenden Musik-Zugmeer ersetzen, möchte ihr leuchtendes Beispiel unwillkürlich nicht allein den Chor aneifern, ihre Collegen begeistern, sondern vielleicht auch unsere »Diehlers« den zarte Roth der Scham auf die Wangen treiben könnte, dass sie von ihr wieder einen fei[n]ste lernen, der durch die hier besonders cultivirten neu-deutschen Opern immer mehr von der Bühne verdrängt worden ist.

*) Der Name st. Bianchi gehört doch auch wohl zur Reclame, da diese Dame (wie meist in der vorigen Nummer Sp. 91 bemerkt wurde) Frl. Wulan heisst, aus Heidelberg stammt und durch Frau Viardot-Garcia ihre gesangliche Ausbildung erhalten hat. D. Red.

(Artikel II. in der nächsten Nummer.)

Nachrichten und Bemerkungen.

* [Autograph zu Händel's Oper Amadigi.] Unlängst wurde auf der Auction bei Puttick & Simpson in London u. a. unbekannten Handschriften auch ein angebliches Autograph von Händel's Amadigi ausgeboten und es stand einige Tage später in allen Zeitungen, dass es für £ 35 verkauft sei. Diese Oper ist schon vor Jahren in der Ausgabe der Händelgesellschaft als Band 62 erschienen nach dem in der Sammlung der Königin von Eng[land] befindlichen Autograph. Das Vorhandensein eines zweiten Autographs war für Kenner von vorn herein zweifelhaft, wie auch der unerhört geringe Preis von £ 35 oder 710 Mark Bedenken erregen musste. Der Käufer, ein Herr Marshall, glaubte indess seiner Sache gewiss zu sein. Als er aber [illegible] Vorlag der Gültigen das Manuscript zum Kaufe anstellte, bewies ihm [illegible] Cusins ihm unwiderleglich, dass es nicht ein Autograph, sondern eine Abschrift des bekannten Händel-Copisten J. Chr. Schmidt (Smith) gewesen, also für die Waare den enthaltenen Preis bezahlt hatte — und nun steht der gute knapp im Begriff mit dem Auctionator Simpson einen Process anzufangen.

Hierzu eine Beilage von Siegismund & Volkening in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse [illegible]. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur Friedrich Chrysander

Leipzig, 25. Februar 1880. **Nr. 8.** XV. Jahrgang.

Der Trompeter von Säckingen von J. V. Scheffel.

Von den zahlreichen Compositionen, welche diese ausserordentlich beliebte Gedicht bisher schon veranlasst hat, wurden mehrere bereits in einem früheren Artikel beurtheilt.*) Ueber das Poem an sich wurde aber bei jener Gelegenheit nichts gesagt, und doch verdient es eine ganz besondere Berücksichtigung. Ganze Fundgruben für den modernen Liedergesang besitzen wir mehrere, aber darin ist Scheffel's »Trompeter« einzig in seiner Art, dass die Musik in dem Gewebe der Handlung, welche sich hier abspielt, den rothen Faden bildet. Dieses Gedicht besitzt daher in zwiefacher Hinsicht eine musikalische Bedeutung. Wir wollen hier nicht das betrachten, was der Dichter der Musik giebt — die Lieder —, sondern aus das, was er von ihr an Stoffen geschichtlicher und technischer Art empfangen hat.

Die Begebenheit ist in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts verlegt und dauert höchstens zehn Jahre. Ihr glückliches Ende wird herbeigeführt durch Papst Innocenz XI. (Benedict Odescalchi), welcher die Kirche von 1676 bis 1689 regierte. Auch der Aufenthalt der Schwedenkönigin in Rom wird erwähnt. Diese und andere Andeutungen berechtigen uns, die Zeit um 1680, oder zwischen 1670—1680, als diejenige zu bezeichnen, in welcher die Trompetergeschichte sich ereignet haben soll. Dabei sind die lebhaften Erinnerungen an Vorgänge des 30jährigen Krieges allerdings auffallend. Gleich bei dem ersten Auftreten, als der Landprediger den jungen Werner mit Ross und Trompete im Walde trifft, heisst es von ihm:

> Gott zum Gruss, mein junger Herre,
> Habt ein wackres Stück geblasen!
> Seit der kaiserliche Reiter
> Den Feldwaibel hier begraben,
> Den bei Rheinfeld eine schwed'sche
> Feldschlang' tief ins Herz getroffen,
> Und dem todten Kameraden
> Die Reveill' zum Abschied blasen,
> Hört ich nimmer hier im Walde,
> — Und 's ist lang schon — solche Töne.
> Nur die Orgel weiss zu spielen
> Kümmerlich mein Organist;
> Drum verwundr' ich mich billig,
> Solchen Orpheus hier zu treffen.

Aber der Herr Pfarrer, welcher einen Waldtrompeter überhaupt mit seinem kirchlichen Orgelinstrumente zu vergleichen im Stande ist, erregt doch wohl auch grössere Verwunderung als der junge Reitersmann. Dass jenes Soldatenbegräbniss vor 30 bis 40 Jahren (die Schlacht bei Rheinfeld fand im März 1638 statt) die letzte Gelegenheit gewesen sei, wo einen Pfarrer eindringlich die Trompete blasen hörte, kann als Möglichkeit zugelassen werden; aber schwerlich dürfte Jemand zu finden sein, der in diesen geschichtlichen Anspielungen eine dem Geiste nach geschichtliche Treue erblickt. Wenn aber eine solche geistige Treue nicht erzielt wird, wodurch soll dann die bezugnahme auf historische Thatsachen in einem Dichterwerke gerechtfertigt sein?

Jung Werner, aus Heidelberg gebürtig, lernt dort neben den Schulwissenschaften von einem immer durst'gen Spielmann früh die Trompete blasen. Auch singen lernt er und trinken. Eines tollen, in der Trunkenheit unternommenen Streiches wegen wurde er von der Universität gewiesen, trieb sich nun herum, wobei ihn der Dichter nicht nur mit einer Trompete, sondern auch mit einem Rösslein ausstattet, wahrscheinlich weil reiten poetischer ist, als zu Fusse laufen, namentlich mit einer Trompete. Diese Trompete machte sein Glück.

An einem Wallfahrtsfest sah er die Tochter eines Edelmannes, der auf schönem Schlosse am Rhein als Wittwer hauste. Darauf begab er sich auf einem Kahne in die Nähe des Schlosses und blies mit seiner Trompete natürlich wunderschön —

> — — und sein Blasen
> Zog melodisch durch die Nacht hin.
> Lauschend hört's der Rhein im Grunde,
> Lauschend Hecht und Lachsforelle,
> Lauschend auch die Wasserfrauen,
> Und der Nordwind trug die Klänge
> Sorgsam auf zum Herrenschlosse.

Der Freiherr dort war ein alter Reiter-Obrist aus dem 30jährigen Kriege. Werner's Trompetenspiel macht einen besonderen Eindruck auf ihn und er schickt sofort einen Diener auf Kundschaft aus, um den seltsamen Trompeter aufs Schloss zu laden. Als er ihn dort bei sich hat, sagt er ihm doch einiges Hinund Herreden:

> Ross, mein junger Freund, so lang die
> Welt steht, wird's auch Menschen geben,
> Die auf Steckenpferden reiten.
> . . . . .
> Und so reit' auch ich mein Rösslein,

*) s. »Scheffel's Trompeter von Säckingen und die verschiedenen Compositionen seiner Lieder« Allg. Musikal. Zeitung 1879 Nr. 26 Sp. 409.

Und das Rheinlein ist die milde
Musica, die labt und stärkt mich;
Wie durch David's Harfenspiel einst
König Saul den Kummer scheuchte,
So mit süssem Klang und Klingen
Bann' ich mir des Alters Schäden
Und des Zipperleins Humor.
Wenn ich gar mit raschem Taktschlag
Ein Orchester dirigire,
Mein' ich oft, ich ritte wieder
An der Spitze der Schwadronen:
»Eingeschwenkt, rechter Flügel!
Drauf ihr scharfen Violinen!
Feuer aus den Kesselpauken!«
Sind im Städtlein auch der tücht'gen
Spielleut' viele, — zwar es mangelt
Ihnen feines Kunstgefühl und
Kennerblick, doch guter Wille
Lässt verzeih'n der Fehler manchen.
Violin' und Flöt' und Bratsche
Leidlich sind bestellt, es ja der
Contrabass ist ganz vorzüglich.
Aber Eines fehlt uns — Einer!
Und mein Freund, wo ist ein Feldherr
Ohne Ordonnanzen? wo ist
Ohne Flügelmann die Schlachtreih'?
Das Orchester ohne Trompeter?
Einst war's anders. Diese Mauern
Hörten ihn noch, den gewalt'gen
Braven Stabstrompeter Rassmann.
Ha, das war ein stolzes Blasen!
Rassmann, Rassmann, warum starbst du?

Heut noch seh' ich ihn am seinem
Letzten Tage, 's war das grosse
Schützenfest in Laufenburg.
Grimm gestrichen war der Schnurrbart,
Blank und strahlend die Trompete,
Seine Reiterstiefel glänzten
Wie ein Spiegel — und ich lachte.
»Herr, 's ist Ehrensache, sprach er,
Diese Schwätzer sollen merken
Was ein Stabstrompeter leistet.«

Bei jener Ehrensache trank dieser Mann zu viel und verunglückte auf dem Heimwege. Nachdem solches berichtet, fährt der Schlossherr fort:

Junger Freund, und gestern Abend
Klang's vom Rhein herauf als wie ein
Geistergruss des Stabstrompeters.
Eine Fuge hört' ich blasen,
Eine Fug', ein Tongewebe
Wie aus Rassmann's besten Tagen.
Wenn wir die Trompete hätten,
Wär' die Lück' ergänzt, ich führte
Wied'rum ein complet Orchester
Commandirend in die Tonschlacht.
Drum ergeht so flach mein Vorschlag:
Bleibt bei uns, — bei mir im Schlosse.
Lahm geworden ist der Waldstadt
Musica, o bannt ein neues
Leben in die Saiten ihr!

Seltsame Reden in der That! Einfach musikalisch betrachtet klingt das wie Sprache aus dem Irrenhause. Im Kriege ist der Trompeter ein sehr geschätzter Mann, aber in der damaligen Kunstmusik im Orchester hatte er sich kaum eine bescheidene Stellung erobert; dass er in diesem Ganzen als Anführer, Flügelmann oder dergleichen hätte sein können, war schlechterdings unmöglich und hat auch zu keiner Zeit stattgefunden. Die natürliche Beschränktheit dieses Instruments schloss solches aus; die Kunststücke berühmter Hoftrompeter, an denen manche Fürsten damals Gefallen hatten, waren hauptsächlich solistischer Art und gewöhnlich noch mit allerlei Gaukelspiel untermischt. Wenn nun der alte Freiherr aus jung Werner's Tönen sogar eine Fuge heraus hörte, so sind wir wirklich in Verlegenheit, wie es anfangen, um den vollständigen Unsinn dieser Behauptung so zu erweisen, ohne dabei unsern Respect vor dem Dichter nicht aus Geltung kommen zu lassen. Eine Fuge als solche ist mehrstimmig, dies schneidet alles weitere ab. Glaubt Scheffel, eine Fuge sei ein Tongewebe, so ist das allerdings richtig, aber mit diesem hochtrabenden Ausdruck lässt sich alles sonstige Bunterei ebenfalls darstellen. Der Dichter operirt hier mit technischen Bezeichnungen, von deren Bedeutung er keine Ahnung hat. Warum thut er das, da doch die Sprache so reich ist an vieldeutigen Wendungen, mit denen musikalische Eindrücke umschrieben werden können? Wir müssen diese Frage unbeantwortet lassen.

Die erste öffentliche musikalische Action, welche der neue Schlosstrompeter entfaltet, fand im Walde statt — bei einer Maienfahrt, wo der Schulmeister des Ortes das selbst verfasste schöne Mailied »Es kommt ein wundersamer Knab'« vorträgt. Er, der Schulmeister, rief nämlich:

— — »Aufgepasst, ich sing' Eins.«
Lachend hörten dies die Andern,
Und jung Werner trat heran, er
Stimmte die Trompete leis und
Blies ein präludirend Stücklein.
Da erhob der Mann am Schulblock
Seine Stimme und sang mit Anstand.
Ihn begleitete jung Werner
Keck und fröhlich, und der Chorus
Sang den Rundreim.

Wenn Margaretha, des Schlossherren Tochter, dem Werner für seine Leistung ostentativ zulächelt, so ist der Kranz wohl etwas leicht verdient und der gewonnene Effect ziemlich billig erlangt. Der Dichter scheint es eilig zu haben, sein Pärchen zusammen zu bringen, und in der Eile nimmt man es bekanntlich so genau nicht.

Aber wichtigere musikalische Geschäfte stehen bevor. Ein Gartenhaus ist neu hergestellt und soll zum Geburtstage des Freiherrn mit einem Concert eingeweiht werden. Alles wird heimlich von seiner Tochter veranstaltet, die ihren Trompeter Werner ins Geheimniss zieht. Er hat nun für das Concert zu sorgen.

Doch wie schlug jung Werner's Herz, als
Er den holden Wink vernahm —
Ritt sofort gen Basel schnaubend
Nach dem Neuesten im Gebiete
Musikalischer Kunstleistung
Und er bracht' die Partituren
Des venetischen Maestros
Claudio von Monteverde,
Der im neuen Schäferspiele
Sich den Tonkunst-Preis errungen.
Freilich, das war ein gross Rumoren
In der Waldstadt kleiner Kunstwelt,
War ein heimlich eifrig Studiren,
Ein Einüben, Probehalten,
Unbemerkt vom alten Freiherrn.

Hier haben wir aus dem geschichtlich musikalischen Gebiete das Gegenstück zu der obigen Trompeten-Fuge. Claudio Monteverde (niemals Claudio von Monteverde geheissen!) wirkte

in Mantua zu Anfang des 17 Jahrhunderts, wo er sich durch seine Opern einen Namen machte. Cavalli bekleidete so dreissig Jahre lang das Amt des ersten Kirchenkapellmeisters in Venedig. Als Werner nach Basel ging, war eben Monteverde bereits dreissig Jahre todt. Von seiner geistlichen Musik verbreitete sich nach 1656 noch Einiges in die altkatholischen Länder, namentlich die kurz vor seinem Tode von ihm publicirten »moralischen Wälder«, aber seine »Neuen Schäferspiele«, seine Opern und Madrigale gehören ausschliesslich der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts an. Nach dem dreissigjährigen Kriege waren sie für die Welt absolut todt und begraben. Aller Orten entstanden jetzt Operntheater und mit ihnen neue Dichter und Componisten, zum Theil von unerhörter Fruchtbarkeit. Es kam dahin — eben in den Tagen, in welchen Werner trompetete —, dass ein förmlicher musikalischer Taumel entstand, in welchem das Gedächtniss gleichsam verloren ging, so dass Musik, die aber zehn Jahre alt war, in die Rumpelkammer geworfen wurde. Aber auch das, was sich an Sing- oder Schäferspielen durch seinen inneren Werth länger erhielt, wäre für Werner's Orchester unbrauchbar gewesen, da es als blosse, spärlich begleitete Gesangmusik nur mit grosser Mühe für instrumentalen Vortrag zu verwerthen war, wie denn auch von Lully's Zeit Opern nicht zu diesem Zwecke benutzt wurden. Dagegen war für solche Gelegenheiten, wie die hier dargestellte, überall Musik in Hülle und Fülle vorhanden, namentlich französische und deutsche; auch gab es ausser den fürstlichen Kapellen Genossenschaften, die sich collegium musicum betitelten, und wenn unser Dichter die von ihm behandelte Zeit wirklich musikalisch verstanden hätte, so würde er berichtet haben, dass Werner sich an das collegium musicum nach Basel wandte und dort an Intraden, Sonaten und sonstigen Neuheiten die schönsten vollstimmigen Orchesterstücke erhielt. Mit dem vermeintlichen »Claudio von Monteverde« ist eine Unmöglichkeit eingeführt, welche dem Aufbau dieser Trompetergeschichte nicht zum Vortheile gereichen kann. — Die Aufführung stand endlich bevor.

Jetzo war der Tag gekommen

. . . .

Läng' die Reih' der Notenpulte
Und allmälig kam geschlichen
Durch die Seitenpfort' vom Rhein her
Des Orchesters treue Mannschaft.
Kam der junge Bürgermeister,
Keuchend unter seinem schweren
Contrabass, auf dem so oft er
Sich des Amtes Last und Unmuth,
Sich die Dummheit seiner Stadträth'
Geigend aus dem Sinn strich.
Kam der feiste Capellanus
Mit der Violon, die er
Schrill und gell zu spielen wusste
Gleich als ob der Cölibates
Unbestimmtes Sehnsuchtsfieber
Er in Tönen klagen wollte;
Kam das Waldhorn unter'm Arme
Des Gehülfe vom Rentamt,
Der aus Fern des Vorgesetzten
Sich die dürre Zahlenwüste
Und des Subtrahirens Oede
Mit des Waldhorns Klang belebte.
Und noch er kam angeschritten
In dem dürftig schwarzen Rocke,
In dem abgetrag'nen Hute
Er, der hag're Unterlehrer,
Dem des Messes der Mangel
Des Gehalts so schön ergänzte.

Der, ablöst mit Wein und Braten,
Sich mit Flötenspiel sich übte
Summen — doch wer zählt die Schaar der
Instrument' und ihrer Spieler?
Die Gesammtheit musikalischer
Kraft der Städtleins war versammelt,
Ja, selbst ferner Eiersdamm
Von Albbruck kam der Verwalter,
Er allein der Bratsche kundig.

Die Vertheilung der verschiedenen Instrumente an die einzelnen Standespersonen kann nicht als besonders glücklich bezeichnet werden. Die Flöte war damals das allbeliebte Instrument des höheren Standes; wir erwarten es daher in der Hand des Bürgermeisters zu finden, namentlich da dieser als jung bezeichnet wird, nicht aber in der des Elementarlehrers, der überdies unter allen Umständen als Instrument spielen musste, welches seinen Musikunterricht in der Schule förderte; ein Lehrer ist also an die Geige gewiesen, nicht an die Flöte. Die Bratsche oder Viola, der Grundinstrument dieser Familie, war damals als Tenorgeige allbekannt; es ist daher wieder kein glücklicher Einfall, dass hier nur ein Einziger gewesen sein soll, der sie übte, und noch dazu in einem fernen einsamen Winkel!

Am Geburtstage des Schlossbesitzers stellt sich auch der Abt von Sanct Blasien zur Gratulation ein, und wie die beiden alten Herren dem Gartenhause nahen —

Einer Salve gleich erklang bei
Ihrem Eintritt ein gewaltiger
Tusch — ein wirbelnd toller Tongruss,
Und wie aus geborstner Schleusen
Die Gewässer brausend stürzen,
Strömten brausend der Töne Wellen
Durch der Gesellschaft Thor den
Ueberraschten Herrn entgegen.
Sachverständig dirigirte
Werner, nach dem Taktschlag schwang sich
Klingend des Orchesters Reigen.
Da, der war ein Bogenstreichen
War ein Schmettern, ein Gegeige!
Wie ein Heuschreck hüpfte leicht die
Clarinett' durch's Tongewimmel,
Doch der Brummbass stöhnt', als klag' er
Um verloren Seelenheil.
Auf der Stirn dem, der ihn spielte,
Troff der Schweiss der Pflichterfüllung.

. . . . . .

Langsam legte sich der Tonsturm,
Wie nach schwerem Ungewitter,
Wenn der Donner ausgehallt hat,
Aus zerrissnem Wolkenhimmel
Mild der Regenbogen aufsteigt,
Also folgt dem Unisono [?]
Jetzt ein zart Trompetensolo.
Werner blies es fein und schmelzend,
Floh der Klang aus der Trompete.
Doch verwundert schaute Mancher
In das Notenbuch — verwundert
Stiess den Capellan der Lehrer
An den Arm und raunt' in's Ohr ihm:
»Hört Ihr, was er bläst? So steht's ja
Gar nicht in der Partitur.
Liest er etwa seine Noten
Aus des gnäd'gen Fräuleins Aug'? —
Rühmlich wurde das Concert zum
End' geführt.

Ein recht rührsames Finale für den gedankenlosen grossen Haufen! Nur schade, dass bei denjenigen, welche die Art des betreffenden Instrumentes kennen, die Wirkung dieser Schilderung lediglich darin besteht, ein Lächeln zu erregen über die Sorglosigkeit, mit welcher der Dichter die ungereimtesten Dinge — nicht zusammen reimt. Was in der »Partitur« stand, konnte der Einsiedler aus seinem »Notenblatt«, d. h. aus seiner singulären Stimme, doch unmöglich wissen — oder sollen wir glauben, die Betreffenden hätten sämmtlich aus der Partitur gespielt? Dann wäre allerdings die ganze Aufführung so seltsam und in der Musikgeschichte so einzig in ihrer Art gewesen, wie das geschilderte Trompetensolo, in welchem das »Unisono« (soll wahrscheinlich »Tutti« heissen) ausfiel. Die ebenfalls darin vorkommenden »Triangel« stimmen allerdings zu dem »Clarinette«, einem Holzblasinstrument, welches hundert Jahre nach dieser Aufführung noch nicht vorhanden war. Dagegen ist das Hauptblasinstrument jener ganzen Zeit, die Oboe, vergessen, was bei einer derartigen Aufführung ebenso viel sagen will, als ob man die erste Violine zu Hause gelassen hätte. Bei diesen Instrumenten wäre der Irrthum leicht zu verbessern, aber die musikalische Gesammtanlage, fürchten wir, wird sich als incurabel erweisen.

Der Autor scheint förmlich erpicht darauf zu sein, musikalische Unmöglichkeiten zu häufen, ohne Noth und Grund. Als die Musikaufführung beendet ist, wird der Abt von St. Blasien redselig und erzählt, wie er von Rom Castileo's Tonidylle Daphnes gebracht habe, wobei ihm ein schülerlicher Enthusiasmus das Herz zerschmelzen wollte. Jene Daphne-Aufführung fand aber auch im sechzehnten Jahrhundert statt, achtzig Jahre vor der Zeit, von welcher hier die Rede ist. Wir zerbrechen uns vergebens den Kopf darüber, was den Dichter veranlasst haben kann, solche unverziehbare geschichtliche Realien hier zusammen zu bringen.

(Schluss folgt.)

Russische Reminiscenzen.

1. Fürst Galyzin junior.

»Kennen Sie den Fürsten Galyzin?« — Mit diesen Worten betrat Herr von Darnow das bescheidene Kabinet, welches ich Ende der fünfziger Jahre in einem Hôtel-garni St. Petersburgs auf dem Newskij-Prospect, vis-à-vis der Kasanschen Kirche und freier Aussicht bis auf den herrlichen Admiralitätsplatz hin, bewohnte.

»Sie meinen doch nicht etwa den Galyzin, seiner Zeit Gesandtschafts-Attaché zu Wien, welchem Beethoven die drei berühmten Quartette in modo grosso gewidmet hat?« fragte ich.

»Nun, den nicht, — der lebt in bescheidenen Verhältnissen bei seiner Schwester im Gouvernement Kursk. Der Galyzin, von dem ich rede, ist dessen Sohn Jurij (Georg), leidenschaftlicher Musikant, — hat das Kapellmeister-Examen absolvirt, — umgab sich als kaiserl. Kammerherr während Alexanders Krönung zu Moskau mit einem selbstgeschaffenen Sängerchor von 112 Köpfen, welche er kleidete und wochenlang auf seine Kosten im Hotel unterhielt, — hatte vorher schon aus eigenem Antriebe seinen Bauern die Freiheit gewährt, ohne dafür ein irgendwie garantirtes Aequivalent zu erhalten, — und ist durch solche und ähnliche Générosités glücklich, malheureusement peut-être, dahin gelangt, das enorme Vermögen seiner verstorbenen Mutter auf ein Minimum zu reduciren. Dann ging er nach Deutschland und lebte ein paar Jahre in Dresden, wo er Propaganda für die slavische Musik machen wollte, was ihm jedoch, wie es scheint, nicht sonderlich gelungen. Der Michel mag eben nichts, was er nicht kennt. Ein unaussprechlich rohes, ... wie heisst es gleich da drüben? .... Gemüth habt Ihr doch, trotz all Eurer ordentlichen Vorzüge. Musste denn unser Cultuschef erst den Werth Eures Mozart Euch kennen lehren? — Sind Eure Gedanken aber in Fluss gebracht, dann freilich rappelt sich Eure langweilige Gelehrsamkeit auf, und ist Usance, nicht die Ersten gewesen zu sein, trotzt, ... wie sagt Euer geniales Goethe? »Getretener Quark wird breit, nicht stark!« Pardon, mon cher! Hélas — c'est là Votre manière d'être. La nôtre est encore rigoureusement plus inspiré-même, si Vous voulez. Mais la nation russe est jeune encore, n'ayant passé ni moyen-âge ni Table Ronde ni les personnes d'un clergé irréconciliable, nous avons gardé notre volonté d'hommes simples. — N'ayant inventé ni la poudre, ni l'imprimerie ni l'orgue non plus, nous sommes restés fidèles à l'amour de Dieu, l'amour du prochain et à l'amour de la patrie surtout, qui étonnamment pourtant l'harmonie générale. Wir begleiten unsere liturgische noch nicht zur Erbauung der Gemeinde mit einfachen gesungenen Accorden. Aber unsern Domchor haben Sie ja in der Isaakskirche gehört. — Nein?! — Solche Musik ist nicht gewöhnlich?! Feinstes An- und Abschwellen bis zum *ppp*, sublimstes Portamento leistet Ihr Neidhardt in Berlin auch nicht. — Ich weiss das. Und die menschliche Stimme spricht doch mehr zum Gemüth als der Orgelton?! Sagt was Ihr wollt, — nennt uns Barbaren. Wir sind verträgliche Menschen, — bei uns tritt man eben unumklopft ein. Das werden Sie gleich wieder erleben. — machen Sie sich nur fertig! Ich habe Galyzin von Ihnen gesprochen, — er erwartet uns!«

Gegen die Argumente des Herrn v. D., — er war kein Deutschrusse, sondern Slave — liess sich allerdings nichts einwenden. Schon der Gruss der Slaven: »Wie wohnen Sie?« zeugt für eine sittlicher angeprägte Achtung vor intimen und jedem anderen Heilthum, als das englische: »How do you do?«, das französische: »Comment Vous portez-Vous?« oder das deutsche: »Wie geht es Ihnen?« Eintracht und Einfachheit der geselligen Beziehungen bei hochherziger Gastfreiheit charakterisiren den Slaven. Eigenschaften, welche auch die Individualität des Norddeutschen gut kleiden würden. Der in den priesterlichen Gebet während des Gottesdienstes an bestimmten Stellen eingeflochtene vierstimmige Ruf der Chors



wirkt ganz entschieden erhebend auf das einfachere Gemüth der gläubigen Gemeinde. Zur Kaiserl. Domchor ist musterhaft geschult und von einem Klangmaterial ohne Gleichen, namentlich was die Bässe angeht, die an Tonfülle und Energie mit den 16füssigen Orgelregistern rivalisiren. Man will behaupten, und das Argument lässt sich hören, dass der Theegenuss und die vom Slaven geliebte Gewohnheit, den Tabaksrauch durch die Lunge einzuziehen, wesentlich dazu beitragen, den Luftkanal frei von Schleim, rein zu erhalten. Jedenfalls übt unser Bier keine dem ähnliche Wirkung aus. Dazu kommt dort eine feste perlengleiche Zahnreihe, welche ein Resonanzboden dient, der Stimme Metall zu geben. Natürlich werden diese Vorzüge, besonders der einer guten Schulung, in fernabgelegenen Dorfkirchen mehr oder weniger vermisst, wenn auch zu jener Zeit (1858) noch der Ehrgeiz der Grundbesitzer zur Bildung eines geschulten Kirchenchores das Möglichste beizutragen pflegte. In den Stroandörfern fehlte es daran durchaus nicht.

Wir bestiegen den Wagen des Herrn v. D. und fuhren nach dem Hôtel de Paris, wo ich dem Fürsten als »bon musicien« vorgestellt wurde und um so zutraulichere Aufnahme fand, da ich mit einem accentlosen reinen Französisch aufwarten konnte.

Eine im Zimmer anwesende Dame decouvrirte sich als Sängerin, Fräulein N. aus Dresden, welche den Fürsten nach St. Petersburg begleitet hatte. Im Salon befand sich ein guter Flügel, auf dessen Pult ein aufgeschlagenes Notenbuch. Ich trat heran, blätterte das Titelblatt und las: »Das Leben für den Zar«, Oper von Glinka, damals in deutschen Landen noch wenig bekannt, obgleich Glinka in Berlin jahrelang musikalischen Studien obgelegen und einen Theil der Oper dort geschrieben hat. Es war ein Clavierauszug. Ich setzte mich und begann die Ouverture, deren eigenthümlicher musikalischer Bau mich lebhaft, deren musikalische Färbung mich zu dem Ausrufe erwärmte: »Ein voller Vater Mozart russe!« Die slavische Musik arbeitet auf den Grundlage der sechstönigen griechischen Scala und bedarf also, da sie die Orgel und die damit auf uns ausgeschütteten chromatischen Verwickelungen des diatonischen Modus nicht adoptirt hat, durch die Töne c d e f g a c, anderer, energischeres Ausweichungen, als wir es durch c d e f g a h c gewohnt sind. Der Russe lehnt sich so die griechische Tradition unmittelbar an. Kirchenbau, Musik, biblischer Urtext sind unvermittelt von auf ihn übergegangen. Er bedarf keines Papstes, noch Kirchenconcils, um seine Seele zu Gott zu erheben; sein Cultus ist die Toleranz; seine Geschichte weiss von keinem Dogmenstreit, von keiner Inquisition zu melden, welche Hass und Zwietracht unter die Völker des Occidents säten.

Mein Interesse für das mir neue Werk wirkte zündend auf die Situation. Herr v. D. empfahl sich, der Fürst trat zum Flügel und übernahm die männlichen Gesangspartien, während die Dresdenerin mit den weiblichen fertig zu werden suchte, und so wurde das Werk mit Unterbrechungen durch Mahlzeiten und ein- oder ausgehende Besuche, tant bien que mal, durchgenommen und dieses erste Habitat in den zweiten Morgenstunde geschlossen.

Wenige Tage darauf lud der Fürst mich ein, ihn nach dem Innern des Landes zu begleiten, wo er mir den Torso seines einst so glänzenden Sängerchors vorführen wollte. Die Reise führte uns nach Moskau, der ehemaligen russischen Residenz, um dort nur vier Tage zu rasten, innerhalb deren es jedoch dem Fürsten gelungen war, die Glinka'sche Oper zur Aufführung zu bringen. Das Moskauer Nationaltheater ist überaus grossartig und glänzend ausgestattet, innen roth mit Gold drappirt. Das Parquet bietet nicht die bei uns ein Regimenterrasse ähnlichen engen Bänke mit Klappsitzen, sondern besteht aus lose an den Boden geschraubten bequemen Fauteuils, zwischen denen hindurch man, wie in einer geladenen Gesellschaft frei umhergehen, ungeniert von Einem zum Anderen gelangen kann. Jede Loge steht mit einem Empfangssalon in Verbindung, wohin man sich zurückziehen, worin man Gäste empfangen und soupiren kann. Die Aufführung war mir eine Freude, da dass Stück über den unvermutheten Gehalt und voll in Anspruch genommene Aufmerksamkeit auf den musikalischen Werth des Werkes eine harte Messe von Kritik gewährten. — Am fünften Tage ging es weiter, ein paar hundert Werst auf der Chaussée bis Rjäsan und darauf noch ein 500 Werst auf herbstlichem Landstrasse, nur beim Pferdewechsel wenige Minuten rastend, drei Tage und Nächte hindurch, bis wir am Morgen des vierten Tages in Kasimow, einer Provinzialstadt anlangten, an deren Kirchen noch etwa vierzig Sänger des Galyzin'schen Chors dienten. Müde und zerschlagen, suchte ich um meine Glieder zu strecken, Ruhe auf einem Canapé. Doch kaum eine halbe Stunde darnach rüttelte der Fürst mich schon wieder auf: die kurze Zeit hatte genügt, seine alten Sänger zu versammeln und eine Physharmonika herbeizuschaffen, zu lassen. Ich nahm davor Platz und das Examen begann.

Der Chor intonirte zunächst einen einfachen wohlklingenden Kirchengesang von Bortniansky, ohne dass ich auf dem Instrumente den Ton dazu angeben durfte und führte unter der Leitung des Fürsten denselben meisterhaft durch, ohne dass auch dem ppp verhallenden Schluss auch nur die leiseste Nüance einer Abweichung vernehmbar gewesen wäre, als ich den Accord auf der Harmonika anschlug. Hierauf folgte eine fugirte Motette von Lwoff mit ebenso vollendeter Ausführung. Dann wurden die Noten fortgelegt, und der Fürst dictirte einen Accord, ewa c g, h, welcher ohne Zögern vom Chore wieder gegeben wurde, und liess nun seine Sänger in den verschiedensten Ausweichungen distanzweiter modulirend, ohne dass ein Zögern beim Einsatz oder eine Senkung der Stimme fühlbar gewesen wäre, wenn ich das Instrument anschlug.

Mein heisses Bravo kam vom Herzen, und die leuchtenden Blicke, womit die Sänger ihren Chef anschauten, zeugten von ihrer moralischen Befriedigung über den errungenen Erfolg. »Welchen Fleiss aber«, bemerkte ich dem Fürsten, »müssen Sie aufgewendet haben, um ein solches Resultat zu erzielen, und was für eine unfehlbare Methode stand Ihnen dabei zu Gebote?« »C'est ma méthode, mon cher, et mon secret!« war die Antwort, welche ich mit abgewandtem Gesicht von ihm erhielt. Der Schmerz über die verlorenen Opfer war ihm trotz des Triumphes oder gerade durch denselben in die Seele gedrungen; es musste einer Flasche der Hals gebrochen werden, um uns wieder auf das moralische Niveau zu erheben, welches die gute Gesellschaft kennzeichnet.

G. v. M.

Fürst Galyzin, eine sanguinische Natur, liess sich in Streitigkeiten mit den Ministern ein, wurde beleidigend gegen dieselben und zog sich so die Strafe dafür zu, einen Ort im Kaukasus verbannt, dessen Wahl ihm freistand. Er wählte Kasimow und entzog sich von dort aus nach Jahr und Tag dem Zwange durch die Flucht, ging über Odessa durch das Mittelmeer via nach England, wo er als Kapellmeister im Krystallpalast wiederum leitete, und erlebte dort den herbsten Schlag, der seine Stellung treffen konnte. Bei der ersten öffentlichen Aufführung nämlich, wozu er namentlich seine Landsleute und Standesgenossen eingeladen hatte, versagten die Musiker durch eine Intrigue aufgestachelt, einhellig den Dienst, als sein Taktstock zum Beginn der Zampa-Ouverture sich senkte. Thränen waren auf das Papier geflossen, womit er diesen Verlauf der Fürstin meldete. Später schaffte das Directorium Ordnung, und die Aufführung ging ungestört zu Ende. Nach zwei Jahren vom Kaiser begnadigt, kehrte er nach Russland zurück, wo inzwischen die Fürstin die Sequestration über die Güter zum Besten der Kinder übernommen hatte und ihm ein Jahrgeld von 3000 dabei aussetzen konnte. Der Musik in Treue ergeben, organisirte er einen neuen Sängerchor, gab damit öffentliche Concerte und versuchte später zu demselben Zwecke eine Tournée durch Amerika, wo er, ich glaube an der Cholera verstorben ist. — Er hat übrigens seine Memoiren selbst herausgegeben, die druckstückweise wohl Verbreitung durch die Presse gefunden haben, wodurch diese letzte Notiz, der ich das Datum nicht beizufügen weiss, vielleicht überflüssig gemacht ist.*)

*) Fürst Georg Galyzin starb im Mai 1872 in Newyork, etwa 48 Jahre alt. D. Red.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Frauenchor.

Heinrich von Herzogenberg. Lieder und Romanzen für vierstimmigen Frauenchor a capella oder mit Begleitung des Pianoforte. Op. 26. Partitur und Stimmen complet.

Preis 10 ℳ 50 ₰, Stimmen Sopran I, II, Alt I, II à 1 ℳ 50 ₰ Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann 1879.

Diese Lieder und Romanzen sind eine dankenswerthe Bereicherung des Genres und werden von dem Frauenchor der sie einmal sich zu eigen gemacht hat, sobald nicht wieder aufgegeben werden Sie sind eigenthümlich und geistvoll concipirt lassen durch die Individualisirung der einzelnen Stimmen versenken sich in den Text und suchen die Stimmung desselben zu erhöhen was Beste mit geringen Ausnahmen auch gelingt und sind dabei sangbar Ein solid geschulter Frauenchor, zumal wenn er tüchtige tiefe Altstimmen besitzt, wird sie nicht allzu schwer ausführbar finden Dem ersten Liede liegt der bekannte Volkstext »Es war ein Markgraf über'm Rhein der hatt drei schöne Töchterlein« zu Grunde Er ist durchcomponirt und zwar interessant und wirksam. Eine gute Idee war es dem ersten Sopran nur zuzutheilen was das dritte Töchterlein direct sagt dadurch wird das Ganze belebt. Auch das zweite Lied »Sonntagskirchenglocken« (Rückert) wurde uns zu festem ..., namentlich durch einen gelungenen Canon der die Stimmung des Liedes nicht nur treu wiederspiegelt, sondern noch vertieft Nr 3 »Das Vöglein« (Mörike) mehr Strophenlied ist dem Componisten nicht weniger geglückt was Form und Ausdruck anlangt. Ein recht stimmungsvolles Lied ist auch das vierte »Wehmuth« (Eichendorff) Das Wiegenlied (Volkslied) Nr 5 wird seiner Arbeit wegen — siehe ersten Sopran und zweiten Alt — interessiren. Ein reizendes Lied ist das Tanzlied (Volkslied) Nr 6 Es zeichnet sich aus durch besondere Anmuth und Frische. Die folgende Nr 7 »Gebet« (Mörike) dagegen will uns ein wenig akademisch anmuthen, doch ist der Ton des Gedichts gut getroffen Ueber das letzte Lied, das Volkslied »Ich stand auf hohem Berge« mit seiner Fortsetzung d^{1} können wir uns wiederum nur günstig aussprechen Die Behandlung des durchcomponirten Textes weiss anzuregen und für das Lied zu gewinnen, der wellenartige Stimmeneinsatz in d^{1} ist besonders lobend gedacht.

Wie alle Compositionen des Verfassers, so werden sich auch die vorliegenden an musikalisch Gebildete und diesen seien sie als werthvolle und interessante Erscheinungen auf dem Gebiete des Frauenchors warm empfohlen Wie der Titel sagt können die Sachen mit oder ohne Begleitung des Claviers gesungen werden. Wir möchten empfehlen sie mit Begleitung zu singen, weil diese nicht selten in höchst anziehender Weise das Gesammtbild vervollständigt. Frdk

---

Für Pianoforte zu vier Händen.

Arno Kleffel, Italische Nächte. Sechs Clavierstücke zu vier Händen Op. 28 Pr 4 ℳ 50 ₰ Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Recht gediegene, interessante Clavierstücke, die zu empfehlen uns besonderes Vergnügen macht Ein poetischer Zug durchweht sie und wird sie musikalischen Spielern werth machen Allem rein äusserlichen Flittern zeigt sich der Componist abgeneigt und das ist eine Eigenschaft, welche heutiger Zeit mit besonderem Lobe hervorgehoben zu werden verdient. Die sechs Stücke tragen die Ueberschriften Auf den Lagunen Serenata Liebesgeständniss Maskenzug Unter Myrten und Rosen Leuchtkäfer-Tanz Frdk

Die Mozartwoche in Wien.

II

Es ist ein beruhigendes Gefühl, Frl. Bianchi bald die ersten nennen zu können Eben hat sie uns nach wiederholtem längeren Gastspiel verlassen, nachdem sie in der Mozartwoche durch ihre Constanze »Die Entführung« ermöglicht Ich nenne an zweiter Stelle der Künstler Troidl, die wir gegenwärtig besitzen als die jüngste Kraft während Meister Beck der ewig junge sich längst nach beiden Seiten sowohl als Stimm- wie als Kunstheros bewährt hat Der Dritte im Bunde ist Walter, als Oper- wie als Concert- resp Schubertsänger beliebt, ohne jedoch an die Tiefe der Auffassung eines Stockhausen reichen zu können Seltsamer Weise ist er Beck als zu bewegen in Concerten aufzutreten Einer kann eben nicht Alles Der beste Concertsänger ist oft ohnmächtig auf der Bühne oder umgekehrt der Bühnensänger auf dem Podium des Concertsaales wo das leidige »Tremor« seine Opfer unnachsichtlich beschleicht. Welcher wahre Künstler wäre ohne dies Gefühl! denn hat er dies nicht, so ist er sicher ohne Anwartschaft auf ein echtes Künstlerthum, aber auch wie manche Grosse bleibt klein ob dieses räthselhaften Trauergefühls

Ich kenne eine Pianistin, die namenlos als Lehrerin ihr Dasein fristet, obschon ihr Spiel im Privatzirkel sie den ersten Virtuosinnen zur Seite stellt Ich kannte die schönste Tenorstimme oftdistrei im Kirchengesange reichlich honorirt, dagegen anderweitig unmöglich und lediglich verdammt zum Chor Wenn ich diese drei Grössen namhaft mache so scheint es im Grunde sehr wenig, es sind auch bereits Vorkehrungen getroffen, um die Lücken auszufüllen, und doch läge es so nahe, diese so brennende »Kamorage« auf die einfachste Weise zum Austrage zu bringen

Ich habe vor langer Zeit in einer Zeitschrift der »Recensionen« — merkwürdiger Weise kann sich in Oesterreich ein gediegenes musikalisches Blatt nicht halten, und so ist auch dieses*) längst entschlafen — einer Idee Ausdruck gegeben, betitelt »Ein Sängerconcurs«, auf die ich wieder zurückkommen möchte

Wie der Maler sein Bild in die Ausstellung schickt ohne Zwischenmäkler ohne Agenten so könnten unsere Hoftheater ihre Bühne für Gastspiele offen halten innerhalb der Sommersaison Jeder sich Anmeldende — Sänger oder Schauspieler — hätte Zutritt Jeder der die Vorprobe bestanden das Recht — ohne Hinterpforte durch Agenten — vor dem Publikum ebenso Probe zu singen ohne übermässige Belastung der Casse mit Zugrundlegung einer angemessenen Pauschalsumme Die erste Rolle fiele der Wahl oder dem Willen des Debütanten anheim, die zweite und dritte der Wahl der Direction, doch müsste sie im Einklang stehen mit der Individualität des Sängers Oder auch ein »Freischütz« eine »Norma« könnte Gelegenheit bieten zu einem Gesammtdebut, und der Noth so mancher ersten Bühnen wäre gesteuert. Der sich diplomirte Sänger hätte Anwartschaft auf eine ihm convenirende Stellung, und die verschiedenen Bühnen ebenso auf ein befähigtes Mitglied Im Einklang mit der vox populi hätte jede Bühne freie Wahl, den

---

*) heilig gediegene! — Als Herr Ferd. Hiller mit seinem Oratorium Saul hervorkam (1857), beeilten die »Recensionen« sich ihn zu beglückwünschen, dass er das veraltete nicht mehr aufführbare Werk von Händel durch etwas lebensfähig Modernes ersetzt habe u. s. w. Wie viele Menschen giebt es, die heute noch 22 Jahren überhaupt noch wissen dass Hiller ein Oratorium über Saul geschrieben hat? Händel's Werk dagegen verbreitet sich trotz alles Widerstandes beschränkter Egoisten mit jedem Jahre weiter — Dies nur ein Beispiel von vielen, wie die durch Unterstützung eines fürstlichen Kunstfreundes über Wasser gehaltenen »Recensionen« die Kritik der geschulterten Literaten betrieben. D Red.

unmässigen Gagen wäre das System abgebrochen durch die bestimmte Summe für ein bestimmtes Fach.

War ich einst der erste, der das herabsetzende Gagensystem nach dem Vorgange Frankreichs in einem meiner »Recensionen« anregte, worauf die Sache nachträglich durch Prof. Hanslick in Fluss gebracht wurde, so fällt vielleicht auch dieser Gedanke auf besser günstigen Boden, denn wir sind ja doch 12 Jahre älter geworden und vielleicht auch reifer für diese so einfache Idee.

Wenn wir zurückblicken auf unsere Mozart-Woche, so müssen wir zugleich auf der Manual der Transponirung Bedacht nehmen, sowie der Striche.

Die Zeit der Transponirungswuchers ist gottlob vorbei, sowie die aus gesunden Strichen. Von dem Jahre 1848 ab so in dieser Hinsicht an manchen Theatern recht seltsam, ja grauenvoll um. So wurden in Schwerin z. B. die »Hugenotten« ohne Strich gegeben, ebenso selten dieses Loos die »Puritaner« erfahren. Dem Sänger des Arthur, dem die Partie zu hoch lag, zumal die erste Eintrittsnummer in D fiel ebensowenig ein, sie nach den zu transponiren, wie dem damaligen Kapellmeister Mühlenbruch. Vergebens alles Bitten, ihm diese zu hoch liegende Partie abzunehmen. Aus reiner Pietät für die Sache liess sich der junge Anfänger, der erst drei Jahre der Bühne angehört, beikommen, seine Entlassung zu fordern, die jedoch nicht angenommen wurde. Weitere Proben brachten keine andere Ueberzeugung; das Ende war, dass die zweite Bitte um Entlassung gewährt wurde (denn ein Ukas des damaligen Intendanten Zöllner liess keinen Rekontrakt zu), so dass der unglückliche Arthur ohne Engagement da sass und dem damaligen von der Polizei Bedeutet wurde, baldmöglichst Schwerin zu verlassen. Die andere ist um ein Drittel gestrichenen »Puritaner« und die erste Cavatine in den transponirt, waren später keine Veranlassung mehr, den Arthur zu refusiren.

Es fiel uns unwillkürlich diese tragikomische Geschichte ein — da es sich bloss um einen Halbton handelt und nach Abgang des lorigreisenrungelten Arthur 2. sage sechs Tenoristen durchfallen mussten, als der siebente einschlug — als wir »Die Entführung« wieder erlebten, wo der Componist zwei benn gut transponirfähige Sopranpartien geschaffen hat.

So gewiss als Mozart, seine damaligen Sänger bedenkend, ihnen denkbarste Rollen zu schreiben bedacht sein musste, ebenso sicher würde eine transponirte oder punktirte Constanze das Andenken des Meisters nicht verunglimpfen; das Blondchen im Gegentheil so anderen Opern Mozart's wird man den Lieblinge entnen los und ledig, als lägen beide Sopran-Partien zu hoch.

Eben das Nämliche ist der Fall mit der »Königin der Nacht«. Wir wissen ja längst aus Mozart's Leben, dass er gezwungen war die Arien der letzteren auszugiessen. Nun da das nicht geschehen, bleibt uns nichts anderes übrig, als durch Punktiren resp. Transponiren diesen drei Rollen entgegen zu kommen. Es wäre eine unzeitige Pietät für Mozart, dieses anzuschauschreiben. Obwohl diese beiden Rollen in den besten Händen waren — die Direction hatte als Gast Frau Schuch-Proska von Dresden kommen lassen — uns musste unwillkürlich doch zittern für das Gelingen dieser waghalsigen Kunststücke. Nachdem in derlei Dingen der Charakter eines Mozart nicht zu suchen, noch zu finden ist, so sollte man hohe auch jegliches Bedenken fahren lassen und durch glückliches Aendern die Besetzung dieser drei Partien erleichtern.

Hat doch einen alten Kreuzes Lohe in den »Briefen eines Wohlbekannten« die Behauptung ausgesprochen, ein kluger Sänger der Ottavio könne nichts besseres thun, als in der B-dur-Arie die Coloraturen wegzuschneiden, denn hier habe Mozart geschlafen. — Ich konnte nichts besseres thun, als die Jahre anrecht zu weisen, dass wir Uebschall diese Arie das Ottavio als ein Meisterstück erkläre, das aber nur in einer würdigen Uebersetzung des Urtextes zum Stehen finde. Ich beweise ihm, wenn je eine Coloratur im Munde eines Tenor am Platze, dies der Fall sei in dieser Arie. Der etwas problematische Charakter gewinnt nur durch eine bessere Uebersetzung, denn die jetzige landläufige passe wie eine Faust aufs Auge, obwohl sie leider die übliche sei.

> Thränen vom Freunde getrocknet
> An zarter Brust vergossen
> Bald ist nun auch geflossen
> Der ew'gen Treue Quell
> Lasst über dir den Himmel
> Mit Schrecken sich umthürmen
> Naht dir bei seinen Stürmen
> Ein Freund dich zu beschirmen
> Dein Himmel bleibt dann hell.

Das ist der leider übliche entsetzliche Text, der eine ganz fremde Gedankenreihe bringt, die mit dem Urtexte in keinerlei Connex steht. So leicht hat sich ein Rochlitz die Uebersetzung gemacht. Der Urtext aber lautet in freier getreuer Uebersetzung wie folgt:

> Ottavio (zu Elvira, sie apostrophirend)
> Eilet, o eilet zur Geliebten
> Bringt Frieden ihr in die kranke Brust
> O sagt der Tiefbetrübten
> Bald blüh' ihr neu Freud und Lust
> Ich muss den Mörder finden,
> Und berg er sich in Gründen
> In öden Felsenschlünden,
> Ich kühl' in seinem Blute
> Den Liebe heissen Schmerz.

Würde vorstehender besserer Text einstweilen gesungen werden, so würde selbst ein Lohe einsehen, dass die Coloratur einen Ausbruch des erzürnten Ottavio bezeichnet, der Elvira seine Anna rächen will, und dass Mozart nicht geschlafen hat. Freilich wiedet dies der dem so manchen Comithen das Rachewort aus der Hand. Durch diese schöne, nur bei diesem oder ähnlichen Texte correcte Arie, erhält aber der schwache, etwas kläglich bedachte Ottavio eine neue günstigere Illustration. Nur bleibt diese Arie noch einer »heiligen« aber profaner Sitte immer aus, und zwar deshalb, weil sich jeder Ottavio vor der Coloratur fürchtet. Wie hat aber in der Neuzeit und seit 45 Jahren kaum mehr einen deutschen Almaviva im Barbier erlebt, auch diese B-dur-Arie von einem Ottavio gehört. Wo sonst noch in Deutschland der »Don Juan« gegeben wird, so singt Ottavio den alten Unsinn:

> Des Lebens Unverstand
> Mit Wehmuth zu geniessen
> Ist Tugend und Begriff
> Vernunft Glückseligkeit.

Denn dieser classische Unsinn hat das gleiche Anrecht an einer Arie, wenn einige eine Zeile: »Thränen — Quell« eines Sinn haben sollen.

Was hilft aber alles Predigen in der Wüste? Die Tenoristen lesen keine Zeitungen als ihre Fachblätter, da solche Blätter der Theaterspeculanten, wenn ihnen Lob gezollt wird. Ob Regisseure oder Kapellmeister etwas dasartiges lesen, weiss ich nicht. Darum ist also auch dieser Apell zur Ehrenrettung Ottavio's und Mozart's ja doch nur wieder in den Wind gesprochen.

(Ein dritter Artikel folgt.)

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 3. März 1880. **Nr. 9.** XV. Jahrgang.

Der Trompeter von Säkkingen von J. V. Scheffel.

(Schluss.)

Das grosse Geburtstags-Concert ist nun zu Ende, die Geschichte selbst aber ist erst halb zu Ende, und das eigentliche »Verhältniss«, zu dessen Gunsten doch das Ganze eingeleitet wurde, kaum zum vierten Theile perfect geworden. Aber einen grossen Schritt weiter bringt uns das folgende Kapitel. Als »Claudio von Monteverde's Tongebilde kaum« verklungen sind, früh am andern Morgen, wandelt Margaretha nach der Geisblattlaube

Von den Tönen dort zu träumen
Und vorab von Werner's Solo
Das ihr noch die Seel' durchschüttert
Wie ein leises Liebeswort, —

und sieht hier erstaunt auf dem Tische die bewusste Trompete liegen, sternhell glänzend

Gleich dem Zauberhorn des bösen
Wundersam Geheimniss bergend
Stumm — und doch so redefähig.

Der Hornist Blau ist aber doch wohl poetischer, als den Trompeter Werner; das liegt am Instrument. Doch dies nebenbei. Die Jungfrau kann sich nicht enthalten das Instrument selber zu probiren. Die missklingenden Töne, die sie demselben entlockt, veranlassen den Hauskater Hiddigeigei — mit welchem des Dichters allerlei unterhaltende Kurzweil treibt — zu einem längeren Monolog, der vielleicht satirisch auf moderne Musik bezogen werden kann.

Und doch müssen wir erleben,
Dass wenn unsre Katerliebe
Nächtlich sich in Tönen denkt,
Ja den Menschen Spott nur abkriegt,
Dass als Katzenstimmen man
Unsre besten Werke brandmarkt.
Und doch müssen wir erleben,
Dass dieselben Menschenkinder
Solche Töne sich erlauben,
Wie ich eben sie vernahm.
Solche Töne sind sie nicht ein
Strauss von Nessel, Stroh und Dornen,
Den die Hand stechend pflegt?
Und kann Angesichts des Fräuleins
Das dort die Trompete handhabt,
Noch ein Mensch, ohne zu erröthen,
Die Musik der Katzen schelten?
Aber dulde, tapfres Herze!
Dulde — es werden Zeiten kommen,
Wo der Mensch das wahre Ziel hat,
Und die Mittel nicht zum Ausdruck
Des Gefühls entlehnen wird,
Wo die ganze Welt im Singen
Nach dem Höhepunkt der Bildung
Katzenmusikalisch wird.

Aber doch ein Anderer hört ihr Blasen: Werner. Dieser

— — ergieng sich
Früh mit der Trompet' im Garten,
Wollt' ein Liedlein componiren
In der Morgeneinsamkeit.
Erst doch legt er sein geliebtes
Schallzeug auf den Tisch der Laube,
Schaute sinnend in die Rheinesflut

u. s. w. Denkt nun der Blüthenjunge mache Uebungen auf seinem Instrument, und kommt zornig zur Stelle gelaufen, bleibt aber wie vom Blitz getroffen vor der Laube stehen — und sie

Sie erschrickt als wie ein Strauchdieb,
Der in Nachbars Holz ertappt wird.
Die Trompete fällt ihr jählings
Von der Lippe bleich ohne Hand.
Werner mildert die Verwirrung
Durch ein leises Wortgewinde
Und schulmeisterlich beginnt er
Der Trompetung Anfangsgründe
Regelrecht und ernst benommen,
Jetzt dem Fräulein darzuthun,
Zeigt die Griffe, zeigt das Mundrohr,
Und wie beiden zu bemeistern,
Dass der rechte Ton sich aufschwingt.
Margaretha horcht gelehrig,
Und eh' man's versehn, erweckt ihr
Hauch schon wieder neue Klänge
Der Trompete, die jung Werner
Ihr, sich leicht verneigend, darreicht.
Spielend lehrt er sie, was einstmals
Ihres Vaters Cürassiere
In der Schlacht zum Angriff bliesen,
Nur ein paar unschwere Töne
Aber markig und bedeutsam
Lehrt er vom alten Lehrern

Das geschwundene auf Erden
Was oft Jahre ehr'nen Fleisses
Nicht erreichen das gewinnt sie
Mit dem Zauber einer Bitte
Mit der Mahnung eines Blicks
Selbst ein niederländischer Grobschmied
Ist ja einmal durch die Liebe
Noch in vorgerücktem Jahren
Ein berühmter Maler worden
Glücklich Lehren — glücklich Lernen
In der grünen Geisblattlaube!
'S war ein süss' des deutschen Reiches
Letzten Hof auf dem Begrafen
Dessen alter Rosenhecken
Und doch ging durch ihre Seelen
Ganz 'ne andre Melodie
Jenes ehne schöpfungsalte
Lied des ersten jungen Liebe
Zwar ein Lied noch ohne Worte
Doch sie ahnten seinen Inhalt
Und sie bargen unter Scherzen
Dieses Ahnung Seligkeit.
Von der Tönen angefochten
Kam der Freiherr, Bandschuh haltend

o-o w Dieses Beispiel zeigt die grosse Geschicklichkeit der Dichters in der Ausbeutung der vorgeführten Begebenheiten und hierauf beruht hauptsächlich der Erfolg, welchen sein Poem gefunden hat

Abseits nämlich in eine »Erdmannshöhle« führt uns der folgende zehnte Stück. Für die Musik fällt hier ebenfalls eine Kleinigkeit ab z. B. einem über die Harmonie der Sphären

Schlanke Säulen standen ringsum
Von der Decke niederträufend
Langsam — durch Jahrtausende in
Stetem Wachsthum hatt' der Tropfstein
Sie gebildet — andre waren
Unvollendet noch im Werden
An der Säulen pocht der Mönzlein
Und sie tönten tief in fremden
Rhythmischem Zusammenklang
»Sind gestimmet nach der grossen
Harmonie der Sphären« sprach er

Eigentlich wohl nicht im rhythmischen, sondern vielmehr im harmonischen Zusammenklang, denn der rhythmische Klang ist ein Nacheinander in der Zeit, das hier gemeinte Klingen dagegen ein Uebereinstimmen der verschiedenen Stoffe zu wohlgefälliger Harmonie im selben Moment, was nicht durch rhythmische sondern nur durch harmonische Intervall-Verhältnisse möglich war — wie solches auch schon der Ausdruck »Harmonie der Sphären« mit sich bringt. Im Grunde genommen klangen aber die Tropfsteinsäulen weder rhythmisch noch harmonisch, sie klangen gar nicht, nasse Felsenmassen und todt für musikalische Harmonie. Der Dichter musste also entweder den Tropfsteinbildungs-Process oder die Harmonie der Sphären preisgeben. Er fühlt hier aber, was so manchen Orten gar vieles wacker durch einander, und um angenehme Worte ist er niemals verlegen

Bei dieser Vertreibung der Sphärenharmonie aus der Erdmannshöhle werfen wir noch noch einen Blick auf die vorhin mitgetheilten Zeilen, nach welchen die Liebe — wie man allgemein und unanfechtbar sagt — der schönste Lehrmeister ist, welcher — wie der Dichter hinzusetzt — selbst dasjenige zauberhaft leicht einprägt, wenn oft Jahre ehr'nen Fleisses nicht erreichen. Dieser Zusatz nun ist es, gegen das wir ankämpfen, obwohl im Bewusstsein erwachten Alleinstehens. Moralische Gesichtspunkte haben bei der Beurtheilung von Dichterwerken schon seit langer Zeit einen so geringen Curs, dass sie im alltäglichen Verkehr an der kritischen Börse garnicht mehr gehandelt werden. Unterwegs! wir haben's nicht zu verantworten. Hier soll nur gesagt werden, dass »Jahre ehr'nen Fleisses« den normalen sittlichen Zustand eines Lernenden bezeichnen, deshalb auch unter allen Umständen das Erreichen eines vernünftigen Zieles verbürgen. Wenn nun unser Dichter diesem ehernen Fleisse ein Lernen aus Liebe entgegen stellt, so richtet er damit einen Gegensatz auf, der sachlich nicht vorhanden ist und moralisch nicht vorhanden sein darf, und er schädigt die einfach menschliche Art zu Gunsten einer erotischen Effectes. An diesem Vorwiegen einer charakterlosen Liebelei krankt auch Scheffel's sonst in vieler Hinsicht so gesunde Dichtung. Es ist eben der Hang der Zeit, nur auf diesem Altar wird ein wirkliches Feuer unterhalten und zur Speisung desselben unbedenklich Alles und Jedes verwandt, selbst auf die Gefahr hin dabei zu verarmen und zu verlumpen. Wir wollen aber keine Bummelmoral, und wenn sie auch von einem gefeierten Poeten in fünfzig Auflagen gepredigt werden sollte

Selbst in der Erdmannshöhle verlieren wir die Trompete nicht aus den Augen —

— — wehmüthig griff jung Werner
Zur Trompete und wehmüthig
Klang sein Blasen durch die Höhle,
Wie durchhaucht von tiefem Mitleid.
Dann gedacht' er schon eig'ner
Lieb' — wie ferner Jubel sang,
Heitre Klänge durch die Wehmuth,
Zogen rüber, — frischer, voller
Wie ein Auferstehungslied am
Ostermorgen hallt's zum Schlusse,
Und der stille Mann am Felsblock
Nickte grüssend mit dem Haupt.

Hierbei kann man sich gewiss vieles denken, der musikalische Leser wohl aber schon, dass er am besten fährt, wenn er sich garnichts dabei denkt. Ein sonderbarer Spaziergänger war er jedenfalls, dieser Werner, der mit seiner Trompete so fest zusammen hing, wie die alten Ritter mit ihrer Brünne. Er hätte doch wenigstens hin und wieder auf Spaziergängen das »Gewühl« zu Hause lassen sollen, wie es andere thätige Menschen auch thun

Wir hören im nächsten Kapitel von einer Bauernrevolte, welche zunächst das Städtchen, schliesslich aber auch die Burg berührt, wobei es von rettender Bedeutung wird, dass Margaretha die Trompete blasen gelernt hat. Werner wird stark verwundet, seine Pflege und Heilung giebt Gelegenheit, die Liebe zwischen beiden immer mehr hervor zu treiben und endlich perfect zu machen. Der Dichter verweilt hierbei so gern, dass auch der Ungenügsamste genug haben wird. Werner wirbt beim Herrn Vater um die Tochter und wird nun, wenn auch mit einigem Bedauern, an die Luft gesetzt. Er schnürt sein Bündel, besteigt sein Rösslein und zwar ohne von Margaretha Abschied zu nehmen, nur unten am Rhein bei einem Nussbaum hält er so —

Nahm noch einmal die Trompete
Aus gepresster Seele klang sein
Abschiedsgruss zum Schlosse hinüber
Klang — kennt ihr das Lied des Schwanen,
Der im Herz die Todesahnung
Einmal noch u. s. w.

Hiermit sind wir nun in der rhapsodischen Geschichte an eine grosse Bruchstelle gekommen, welche durch fortflössende Erzählung nicht auszufüllen ist und von dem Dichter deshalb mit einer Guirlande von Liedern gar anmuthig überbrückt wird.

Genn Lieder sind es namentlich, welche Herz die Herzen der Leser gewonnen und schon so manchen Musikgelehrten veranlasst haben. Sie sind mit vollendeter Berechnung auf Wirkung geschrieben, durch die vorausgehende Erzählung ist der Leser warm geworden, und da er nun plötzlich in ein ansichtsloses Dunkel gestossen wird, wo selbst die Ahnung irgend eines Wagens unmöglich ist, so sucht er sich auf die »Lieder«, um in ihnen Licht und Weg zu entdecken. Die Folge davon ist, dass in denselben — trotz ihrer Originalität — mehr gesucht und gefunden wird, als es sich darin ist. Diese günstige Stellung ist für den Dichter ungemein vortheilhaft, ob in gleichem Maasse für den Componisten, möchten wir bezweifeln, denn die Verse als Musikstücke aus dem Ganzen gelöst, sehen meistens aus wie ein Nähnadelspiel beim Tageschein. Noch ein anderer Umstand besteht für den Tonsetzer in der Textbehandlung; doch hiervon reden wir lieber einmal, wenn uns diese Gedichte wieder in Compositionen vorliegen.

Die letzten der Lieder Werner's stammen elf Jahre später aus Welschlande. Dorthin ist er verschlagen, aber nicht sofort. Zuerst zog er in den Krieg gegen die Türken unter den Feldherrn zur Zeit als »Prinz Eugen« dort commandirte*), dann kam er nach Rom, wo er aber nicht als Soldat oder Trompeter sein Brot fand, sondern — man höre! — als Dirigent oder Haupt der päpstlichen Kapelle. Es eint die kleinen Kapitel, in welchen solches berichtet wird — und wahrlich, der Dichter hat es verstanden, von allem Ueberraschenden, was er in musikalischer Hinsicht uns vorführt, das Ueberraschendste und Ungeheuerlichste zum Schlusse aufzusparen. Wenn berichtet würde, Werner sei Mönch und später Papst geworden, so würde eine solche Carrière weit wahrscheinlicher und möglicher gewesen sein, als die, bei welcher ein deutscher Trompeter zu einem Kapellmeister in der Sixtina aufstieg. Warum den Armen hier so Verhältnisse gedichtet hat, welche auch die stärkste Gunst nicht so erschüttern vermochten, bliebe ein Räthsel, wenn es sich nicht aus seiner leichtsinnigen Behandlung aller musikalischen Dinge erklärte. Er dichtet nun, die bejahrte Aebtissin des neben Klosters sei nach Rom gefahren und habe die hinauf leidende Margaretha aus Gesundheitsrücksichten mitgenommen. An einem feierlichen Hochamte, welches der Papst in St. Peter hält, betheiligen sich unsere Damen. Bei dieser Ceremonie nun

> Feierlich und ernst erklang der
> Chorgesangs ehrwürd'ge Weise,
> Wie der Meister Palestrina
> Strengen Sinnes einst gesetzt,
> Und die alte Fürstäbtissin
> Betete in frommer Andacht.
> Aber Margaretha hob den
> Blick, es klang ihr den Gesang als
> Wie ein Ton von Oben, und sie
> Wollt' empor zum Himmel schauen,
> Doch das Auge haftet auf der
> Sänger Loge, und sie bebte.
> In der Sänger Mitte stand ein
> Hoher Mann mit blonden Locken
> Dicht verdeckt vom Marmorpfeiler
> Und sie schaute wieder aufwärts,
> Schaute nicht mehr nach dem Papste,
> Nicht mehr nach den Cardinälen.
>
> Leis verhallt der letzte Ton, es
> War die Function beendigt.
>
> Jetzo schritt der Zug der Sänger
> An der Damen Sitz vorüber
> »Gott im Himmel, sei mir gnädig
> Ja er ist's! ich kenn' die Narbe
> Auf der Stirn, — es ist mein Werner!«
> Trübe ward's vor Margaretha's
> Augen —

und sie sank in Ohnmacht, wie man sich wohl denken kann. Und wenn der musikkundige Leser hier hören muss, dass ein blutjunger fremder Trompeter als Haupt des ältesten und reinsten Gesangchores der Welt fungirte, so ist er ebenfalls einer Ohnmacht nahe. Vielleicht aber ist's besser, wenn man es von der scherzhaften Seite nimmt und mit dem Momenten Eulenspiegel's auf eine Stufe setzt.

Unsern Dichter indess scheint die Sache keineswegs als Spass zu betrachten, einen so reichen Humor er auch sonst besitzt, denn er lässt den Papst über solche Kapellmeister Werner sagen:

> Trefflich hält er die Kapelle
> Mir in Ordnung und verbreitet
> Nun für ernste strenge Weisen,
> Während meine Italiener
> Sich so gerne am leichtfert'gen
> Operntonspektakel freu'n.

Hiernach hätten wir den Trompeter Werner gar als eine Art Reformator der römischen Chormusik anzusehen, als einen Bewahrer der altehrwürdigen Palestrina-Weise entgegen dem eindringenden italienischen Opernlärm — und das zu einer Zeit, welche gerade dadurch charakteristisch ist, dass die grossen Componisten jener Tage in zwei streng geschiedenen Stilen componirten, je nachdem sie ihre Musik für die Kirche oder für die Bühne bestimmten! Der würdige Orazio Benevoli, welcher 72 Jahre alt am 17. Juni 1672 als päpstlicher Kapellmeister starb, hielt während einer 26jährigen Amtsthätigkeit die alte grosse Chorkunst aufrecht, und die Keime seines Schülers und Nachfolgers Bernabei in diesem Stil ist allbekannt. Auf diese grossen Männer folgten einige Dirigenten von geringerer Bedeutung, aber musikalisch wandelten sie allmählich in kirchlichen Wegen.

Kurz zu melden, so gewährt der Papst am 1. Juli 1679 den beiden deutschen Damen eine Audienz, zu welcher auch Werner befohlen wird, weil seine Geschichte inzwischen bekannt geworden ist, und hier verlobt der heilige Vater das treue Paar feierlich und auf eine Weise, dass der alte Schlossherr wohl damit zufrieden sein kann.

Wenn nun aber ein Gedicht, dessen bewegende Kraft, so zu sagen, die Musik ist, in allen sachlichen — sowohl technischen wie historischen — Theilen dieser Kunst eine solche Fahrlässigkeit an den Tag legt, und wenn dies bei einem viel bewunderten Meisterwerk geschieht, so muss wohl etwas frei

---

*) Im letzten Abschnitt ist auch die Rede von einer »älteren Dame«, der Königin von Schweden, und wie schon sie bei ihrem ersten Einzug gewesen sei. Dies deutet auf dieselbe Zeit. Vom Prinzen Eugen träumte Werner schon als er Leber- und Liebeskranker im Schlosse lag:

> Wind'rum war es lieb als wär' er
> In 'ner Türkenschlacht gerathen:
> Alle ruft's, die Säbel schwang
> Blauer Pascha haut er von einem
> Schimmel, und er bringt den Halbmond
> Vor der Fronte zu, Prinz Eugen
> Dieser klopft ihm auf die Schulter

u. s. w. Nach der eigenen Angabe Scheffel's kann solches frühestens im Jahre 1669 oder 1670 gewesen sein, — als Prinz Eugen sechs Jahre alt in Paris lebte, und zehn Jahre bevor er überhaupt nach Oesterreich kam! Da unser Dichter dieses Prinzen gut weiss, als jeder der Geschichte Beine oder nur ein Lexikon nachschlagen mag, so wüssten wir wirklich begierig die Gründe zu erfahren, weshalb er es nothwendig fand, den »Feldherrn Prinz Eugen« hier schon so lange vor Prinzen Dienstantritt loszu werden zu lassen.

sein im Stande der modernen Poeterei. Wir haben diesen wunden Fleck schon vorhin angedeutet: es ist die ausschliessliche Herrschaft, welche die geschlechtlichen Liebesverhältnisse in unserer Dichtung (wie in unserer Musik) erlangt haben. Wo der Poeten einzige Sorge bleibt, wie er mit seinem Paar effectvoll operire, da ist ihm selbstverständlich alles übrige »Wachs«, welcher dann gebogen oder gebrochen wird je nachdem die Worte sich fügen, oft auch aus reiner Nachlässigkeit. Denn wie der Dichter selber halb gedankenlos arbeitet, so wendet er sich auch nur an gefühlvolle aber zugleich gedankenlose Leser. Diesen Lesern allesammt sollte man dabei bei solchen Poesien den Sinnspruch mit auf den Weg geben: Vergiss was du gelernt hast und lass deine guten Grundsätze zu Hause.

Chr

Ein Brief Beethoven's an Bettina Brentano.

Die Briefe Goethe's und Beethoven's an das »Kind« Bettina sind bekanntlich vielfach commentirt und angezweifelt. Neuerdings kommen die Originale nach und nach an's Licht, und dadurch klärt sich die Sache vollständig auf. Eine dankenswerthe Mittheilung erhielten wir in dieser Hinsicht neulingst aus Herrn Prof. Carriere, welcher im ersten Heft (Januar 1880) der neuen »Allgemeinen Conservativen Monatsschrift für das christliche Deutschland« (von Martin v. Nathusius, Quedlinburg) je einen Brief von Beethoven und von Goethe's Mutter an Bettina mit allen wünschenswerthen Erläuterungen veröffentlicht hat, die wir hier vollständig mittheilen. Gehört der Brief von der originellen Frau Rath auch eigentlich nicht in ein musikalisches Blatt, so wird doch wohl niemand diesen wenigen Zeilen den Platz hier missgönnen.

»Dass die Schriften Bettine's von Arnim Wahrheit und Dichtung sind, das Factische nicht erfinden, aber bildnerisch beseelten, stand bei den Einsichtigen fest, während die gewöhnliche Meinung anfangs alles buchstäblich nahm, dann aber alles für erfunden erachtete und von literarischen Schwindeleien sprach. Am meisten schriftstellerisches Product der spätern Zeit ist das Buch »Die Günderode«. Als ich mit der Dichterin bekannt wurde, im Frühjahr 1850, las sie mir Dinge, über die wir gesprochen hatten, an folgenden Tagen ein Briefstellen von ihr selbst oder den Freunden vor, und da der noch gedruckt war und Schlosser mit einem historischen Einwurf kam, sagte sie: »Ich hab' es ja ›Die Günderode‹ genannt und gar nicht gesagt, dass alles ein alter Briefwechsel sei.« Von der Hand der Günderode sah ich nur ein Gedicht, und dies ist in meinem Besitz; Clemens Brentano, dem ich es bald darauf in München zeigte, schrieb es sich ab.

»Ebenso sah ich auch Briefe von Frau Rath Goethe, die nicht im ersten Bande von Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde abgedruckt sind, und Briefe von Beethoven, die mit angemerkt gefielen; ich erbat die Veröffentlichung von diesen und jenen. Als ich 1846 im Winter zur Heimat zurückgekehrt, wieder nach Berlin kam, waren die Beethovenbriefe in dem Athenäum von Stahr und Mayer erschienen und erregten allgemeines Aufmerksamkeit. Ich las sie wieder und fand sie meiner Erinnerung entsprechend. Später wurden sie angezweifelt; da sagte ich denn einmal zu Dr. Nohl, als er sein Buch über Beethoven schrieb, dass ich für die Echtheit ihm Zeuge sein wolle, und er verwerthete das dann mit Berufung auf mich. Ich nahm dann vor mehreren Jahren Veranlassung, bei den in Berlin wohnenden verehrten Grossnichten der Tochter Arnims, Frau Gräfin Maximiliane Oriolla und Frau Professor Grimm, den Gedanken anzuregen, den treuen Abdruck der Originalbriefe Goethe's, seiner Mutter und Beethoven's an ihre Mutter zu veranstalten. Beide sagten mir, dass einer ihrer Brüder den gleichen Wunsch ausgesprochen habe. Hermann Grimm hatte, als Lewis im Leben Goethe's seine Ausfälle gegen Bettina gemacht, von dieser die Goethebriefe zur Einsicht erhalten, und wenn ich nicht irre, so beweist die diplomatisch treue Wiedergabe mehrerer derselben in dem jüngst erschienenen Buch von Löper auf der Vergleichung, die Grimm damals angestellt.

»Drei Briefe Beethoven's und ebenso drei von Elisabeth Goethe sind auch abgedruckt in dem Buche »Ilius Pamphilius und die Ambrosia. Von Bettina Arnim. 1848«. Sie stehen Band II, S. 180—190. Trefflich schliesst ein Brief der Ambrosia: »Hier lege ich die Briefe der Goethe und der Beethoven für deine Autographensammlung bei.« Ich hatte dann nur für sich formelle Wendung genommen, um die erwähnten Briefe einzurücken. Als nun neuerdings Professor Hüffer in der deutschen Rundschau (Octoberheft 1879, S. 800) mich zu einer öffentlichen Erklärung aufforderte, fragte ich bei Herrn Pastor Martin von Nathusius an, ob sich die erwähnten Briefe in der Handschriftensammlung seines Vaters befänden. Er sandte mir die beiden folgenden, die als ein Geschenk von Frau Bettina von Arnim bezeichnet, aber die einzigen seien, die sich dort vorgefunden; die andern sind also wohl noch im Arnim'schen Archiv zu suchen. Auch mir versprach dadem Frau von Arnim einen Brief der Frau Rath, den für spätere Zeit; ich mochte nicht drängen.

»Hier nun der buchstäblich treue Abdruck der Briefe mit Angabe der Varianten in dem erwähnten Buche.

Wien am 10ten Februar 1811

Liebe liebe Bettina![1])

Ich habe schon zwei Briefe von ihnen[2]) und sehe aus ihrem Briefe an die Tonie dass sie sich immer meiner und zwar viel zu vortheilhaft erinnern — ihren ersten Brief habe ich den ganzen Sommer mit mir herumgetragen und er hat mich oft seelig gemacht, wenn ich ihnen auch nicht so oft schreibe und sie gar nichts von mir sehen, so schreibe ich ihnen doch 1000mal tausend Briefe in Gedanken. — Wie sie sich in Berlin in Ansehung des Weltgeschmeisses[3]) finden, könnte ich mir denken, wenn ichs nicht von ihnen gelesen hätte, schwätzen über Kunst ohne Thaten!!!!![4]) Die beste Zeichnung hierüber findet sich in Schillers Gedicht »die Flüsse« wo die Spree spricht — sie heurathen liebe Bettina[5]), oder es ist schon geschehen, und ich habe sie nicht einmal zuvor noch sehen können, so strömen das[6]) alles Glück ihnen und ihrem Gatten zu, womit die Ehe die ehelichen[7]) segnet — Was soll ich ihnen von mir sagen »bedaure mein Geschick« rufe ich mit der Johanna aus, rette ich mir noch einige Lebensjahre, so will auch dafür wie für alles übrige Wohl und Wehe dem alles in sich fassenden dem Höchsten danken — An Goethe wenn sie ihm von mir schreiben suchen sie alle die Worte aus, die ihm meine innigste Verehrung und Bewunderung ausdrücken, ich bin eben im Begrif[8]) ihm selbst zu schreiben wegen Egmont, wozu ich die Musik gesezt[9]), und zwar blos aus Liebe zu seinen Dichtungen, die mich glücklich machen, wer kann aber auch einem grossen Dichter genug danken, dem kostbarsten Kleinod einer Nation?

Nun nichts mehr liebe gute B[10]) ich kamme diesen Morgen um 4 uhr von einem Bachanal[11]), wo ich sogar viel lachen müste[12]) um heute beinahe eben so viel zu weinen, rauschende Freude treibt mich oft gewaltthätig[13]) in mich selbst zurück. Wegen Clemens vielen Dank für sein Entgegenkommen, was die Cantate, so ist der Gegenstand für uns hier nicht wichtig genug, ein anderes ist's in Berlin — was die Zuneigung so hat die Schwester davon eine so grosse portion[14]), dass dem Bruder nicht viel übrig bleiben wird, ist ihm damit auch gedient? Nun leb wohl liebe liebe B[15]) ich küsse dich – – – – –[16]) auf deine Stirn und drücke damit wie mit einem Siegel alle meine Gedanken für dich auf — schreiben sie bald bald oft ihrem – – – – –[17]) Beethoven

---

[1]) Geliebte liebe Freundin. — [2]) Ihnen, Sie, Ihr etc. sind mit grossen Anfangsbuchstaben gedruckt. — [3]) Weltgeschmeiss; das ss ist in der Handschrift. — [4]) !!!. — [5]) Freundin. — [6]) denn. — [7]) Ehelichen. — [8]) Begriff. — [9]) gesetzt. — [10]) Freundin. — [11]) Bacchanal. — [12]) musste. — [13]) gewaltsam. — [14]) Portion. — [15]) Freundin. — [16]) so mit Schmerzen. — [17]) Bruder. An beiden Stellen mit unlesbaren Worte; an der ersten ein dicker Dintenstrich, unter dem die abgedruckten Worte recht wohl stehen können; das kleingeschriebene Wort vor Beethoven kann Freund oder Bruder heissen.

»Die Adresse ist von anderer Hand geschrieben:

Von Wien

An Fräulein Bettine v. Brentano
Visconti Laroche
bey Herrn von Savigny in Berlin
Monbijou-Platz Nr 1

»Auf der Rückseite um das Siegel von Beethoven's Hand:
Beethoven wohnt auf der Mölker Bastey im Pasqualatischen Hause.

»Die Sprue sagt bei Schiller
Sprache gab mir einst Ramanin und Stoff mein Clauer da nehm ich
meiner Mund etwas voll aber ich sie weige schliessen.
In Schiller's Jungfrau von Orleans IV. 3. sagt Johanna
Beklage mich, bejammern mein Geschick!
Man wird es am einfachsten von der Taubheit und Verstimmung des Meisters verstehn wenn Beethoven sich dieser Stelle erinnert und sie für ihn sprechen lässt. Bettina von Arnim fand eine Beziehung auf ihre Verheirathung darin, deren Beethoven man meiner vorher erwähnt, und Johanna trägt ja die Liebe zu Lionel in ihrem Busen, während Agnes Sorel vorher zu ihr sagt
Dir ist keiner der Geliebte!
Dein Herz ist ruhig — Wenn es fühlen könnte!

»Der Brief von der Frau Rath Goethe lautet

Den 19ten May 1807

Gute — Liebe — Beste Bettine!

Was soll ich dir sagen? wie dir danken? vor*) das grosse Vergnügen das du mir gemacht hast! Dein Geschenk ist schön — ist allerliebst — ohne deine Liebe — dein Andenken geht über alles und macht mich glücklicher als es der Tode Buchstaben ausdrücken kan. O! Erfreue mein Hertz — Sinn — und Gemüthe und komme bald wieder zu mir. Du bist besser — Lieber — größer als die Menschen die um mich herumgrabeln, den eigentlich Leben kan man ihr thun und laßen nicht nennen — da ist kein Fünkgen wo man nur ein Schwefelhöltzgen anzünden könte — sie sperren die Mäuler auf über jeden Gedanken der nicht im A.B.C Buch steht — Laßen wir das, und kommen zu etwas das uns schadloß hält. Meine Freude war groß da ich von meiner Schwieger-Tochter*) hörte daß du in Weimar gewesen wärest — du hast viel Vergnügen dort verbreitet — nur bedauerte man daß dein Aufenthalt*) so kurz war. Nun es ist noch nicht aller Tage Abend — sagt ein altes Sprichwort. Was werden wir uns nicht alles zu sagen haben!!! Darum komme bald — und erfreue die, die biß der Vorhang fält ist und bleibt

Deine
Wahre Freundin
Elisabetha Goethe

---

*) für *) von meiner Schwiegertochter, diese Worte fehlen im Abdruck auch in dem Briefwechsel mit Goethe liess Bettina alle Beziehungen auf Goethe's Gattin weg. — *) »dort« ist eingeschoben. Die kleinen Veränderungen der Orthographie habe ich nicht angemerkt.

München im December 1879. M. Carrière.«

(Allgemeine Conservative Monatsschrift für das christl. Deutschland Januar 1880 S. 79—82.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Orchester.

Franz von Holstein. Frau Aventiure. Ouvertüre Op. 44. Erstes nachgelassenes Werk nach Skizzen bearbeitet von **Albert Dietrich.** Partitur Pr. 4 ℳ 50 ₰ netto, Orchesterstimmen complet 10 ℳ. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1879.

Freunde und Bekannte des leider so früh verstorbenen begabten Componisten Franz von Holstein werden diese aus dem Nachlass desselben stammende Ouvertüre willkommen heissen, doch auch Andere wird sie zu interessiren wissen. Die Composition hat ihr Charakteristisches und trägt einen liebenswürdigen Charakter, der ihr freundliche Aufnahme beim Publikum sichern wird und sie der Beachtung der Concertinstitute empfiehlt. Sie ist nach Skizzen des Componisten instrumentirt von Albert Dietrich, dem man das Zeugniss geben muss, dass er sich seiner Aufgabe mit Geschick entledigt hat. Eine derartige Arbeit ist nicht so leicht, denn man will pietätvoll gegen den Componisten sein und muss auch Zug und Fluss in das Ganze hineinbringen. Da ist es oft kaum zu vermeiden, dass etwas Eigenes vom Bearbeiter mit unterläuft. Das soll man entschuldigen, besonders wenn man sieht, dass der Bearbeiter bestrebt war, das Ganze im Geiste des Componisten zu halten, wie es uns hier der Fall zu sein scheint. Ein endgültiges Urtheil steht nur dem zu, welcher die Skizzen selbst einmal sieht genug. Die Ouvertüre sei den Orchesterdirigenten als ein nach Form wie Inhalt beachtenswerthes Werk bestens empfohlen.

Fritz.

Die Mozartwoche in Wien.

III.

Wenn wir Fräul. Bianchi nach Gebühr gewürdigt,*) weil sie neben technisch vollendeter Ausbildung eines sprechenden Soprans zugleich eine wahre Sängerin ist, ebenso mit der Zeit eine noch grössere Vertiefung ihres schönen Talentes zu erwarten steht, so fällt uns die Aeusserung R. Wagner's unwillkürlich ein in einer Broschüre, die er dem Andenken der dramatischen Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient gewidmet: »Sie habe er gelernt, wie es anzufangen, um würdig zu sein, von den Lippen einer solchen Sängerin gesungen zu werden.« Es war im Jahre 1834, wo diese Sängerin in Nürnberg als Emeline in der Schweizerfamilie diesen Eindruck auf den himmelstürmenden Componisten machte. Von diesem Zauber wussten Theaterfreunde noch nach 10 Jahren zu erzählen. Ja Schreiber dieses erlebte eine Concert-Aufführung in einer kleineren Universitätsstadt, wo ein quasi Dilettant**) mit Mozart's Veilchen alle Welt so entzückte, dass man noch nach 30 Jahren davon sprach. Und als die Patti zum ersten Mal Wien besuchte, äusserte ein Dilettant einst der ersten Nachtwandlerin: Wenn man eine Lind gehört, so bleibt sie einem unvergesslich, während man die Patti schon vergessen hat, sobald man das Theater verlässt. Auch eine Bianchi führte sich mit der Amina ein. Selbst ein Mozart würde eine Amina nicht so verächtlich gefunden haben, als sie anfänglich einer Nachahr in den ersten Zeiten grossentheils nur als eine abgeschmackte Verirrung galt. Hat man selbst Wagner für Bellini geschwärmt. V. Lachner meinte: »Die Lind könne unmöglich die grosse Sängerin sein, da sie es nicht unter ihrer Würde halte, in einer solchen Oper aufzutreten!« Und als es hiess: Donizetti sei unrettbar erkrankt, brach derselbe Kapellmeister in die Worte aus: Gottlob! man schreibt so doch keine Opern mehr! Aufrichtig sagte er auch: Von Gesang verstehe ich nichts. — Ich registrire diese selbst erlebten Aeusserungen als einen Beleg, wie schwer das zu Reden ist, was uns allein Noth thut und wie sehr der Begriff schönen Gesangs refatis geworden.

---

*) Eine kam sie, dass sie in 45 Vorstellungen 150,000 fl. der Casse gebracht und dass die Direction aus eigener Initiative ihr Honorar seit 1 Jahre erhöht habe. (Ob auch wohl die Bescheidenheit der genannten Sängerin dadurch erhöht wird? D. Red.)

**) Denn der betreffende Sänger war Gesang- und Fagottlehrer in einer Person und trat als mehr in Concerten auf.

Um überhaupt die Mozartwoche einigermassen würdig durchführen zu können, war man auf die Beihülfe von drei Gästen angewiesen. So wirkte in der »Entführung« Frau Schuch-Franke als Blondchen und in »Così fan tutte« Frau Lucca als Despina mit. Erstere sang ausserdem noch in »Don Juan« als Zerline und als Königin der Nacht, und die Bianchi ebenso als Susanne. Beide Sängerinnen entfalten ihre meisten Vorzüge in der brillanten Höhe, so war die Zerline eine schwächere Leistung als die Königin der Nacht. Die Lucca soll ihrer Vorzüge ist allseitig accreditirt, so dass wir uns aller Bemerkung enthoben glauben. Ein Hauptkriterium des [illegible] Stammes ist dessen Unverwüstlichkeit, so wird die Lucca (wie Lablache, Sontheim und Ellinger) bis in ihr höchstes Alter singen.

Es würde nicht geschadet haben, wenn wir zu würdiger Completirung wenigstens einen neuen Gast für Figaro und Leporello hätten haben können. Wenn schon Ulibischeff (Mozart's erster würdiger Biograph) [illegible], er habe nur einen einzigen wahrhaften Interpreten dieses Urbuffos gefunden, so hat vielleicht Wien ebenso wenig noch einen wirklichen Leporello gehabt trotz Staudigl dieses Meister aller Meister. Nicht jeder ist für den Buffo geboren, und Seeris muss solcher unter der Form theilweise erfüllen. Stephan Rokitansky als Osmin. Nur Stimme! einen aber als Künstler. Mitteigen, wie fast jede anständige Bühne aufzuweisen hat. Lange Zeit machte die Hofbühne als Buffo ein Herr Just [illegible] Regisseur der vor 25 Jahren naiv fragte: Wer ist denn Schumann?

Wie sich kläglich drei Sänger in den Bass-Buffos theilen, worunter Herr Meyerhofer als Papageno gern gesehen ist, so ist das Tenorbuffofach seit undenklichen Zeiten an allen Bühnen fast verwaist. So sang den Pedrillo hier Herr Schmidt, der dem Bitten zu müssen verdammt, doch noch er viel Stimme übrig behielt, um diesen Buffo (den Pedrillo nämlich) mit Anstand zu Ende zu führen. Wenigstens [illegible] er nicht wie Müller (Belmonte), der bei der Wiederholung der Oper seine beiden Arien gestrichen wissen wollte. Unsere Bendonia sind eben selten. War es Indisposition oder ein naives Geständniss, dass er kein Mozart-Sänger sei? Wie aber es ein unsympathischer Sänger sich so unanständig benehmen haben mag bei so viel Hinsicht seiner Schwäche, ist ein Räthsel. Lubal's starke Stimme mit Frau verglichen lässt uns nicht warm werden, dies Bariton v. Bignio. Frau Materna, seit Bayreuth auf hohem Ross, hat wenigstens als Donna Anna früher die Recitative entsprechend gebracht — die einzige Errungenschaft für einen Mozart. Mit den beiden Arien scheiterte sie fast, übrigens war sie bloss in »Idomeneo« beschäftigt, einer Rolle, die ihrer Individualität mehr zusagte als eine Anna; sie kümmerte sich wohl wenig um den vergangenen Mozart, sie lebt für die Zukunft. Noch ist Frau Ehn zu bemerken, die eben Publikum längst accreditirt, hart an die höhere Künstlerschaft streift. Quantum sind die Wiener auch — nomina sunt odiosa — selbst hinsichtlich der Qualität kann man sich nur wundern, ob der nimmermüden ungebührlich beschäftigten Mittelgüten, das sich da einbildet, weil es in Wien Posto gefasst, müsse wunderwas an der Persönlichkeit sein. Ein grämlendes Vorurtheil!

Um eine Stimme thut es mir immer leid, dass sie in Deutschland so wenig cultivirt wird. Es ist der Contralto *). Es werden keine Rollen geschrieben. Infolge dessen scheut jede Altistin die Bühne. Mit der Fides und der Nancy tauchten auf einmal Altstimmen in Rollen auf, um alsbald zu verschwinden aus der Oper ebenso zu verschwinden, oder unter Gefährdung ihrer Stimmen zu Sopranpartien zu greifen. Vide Rosa Csillag und Jachmann-Wagner. Würde das damalige im »Freischütz« zufällig für Alt geschrieben sein — im Duett und Terzett ist es wirklich diese Stimme — so stände wohl besser um diese so sehr vernachlässigte Stimmgattung. Es verlohnte wirklich den Versuch zu wagen, und diese Partie mit einer Altistin zu besetzen, denn die zweite Arie liegt im ersten Theil ohnehin ganz im Bereiche der Alt, nur müsste der zweite (»Trübe Augen«) eben transponirt werden, ebenso die erste um einen Ton tiefer. Hätte Weber eine Altistin zur Verfügung gehabt, er würde sicher diese Rolle dieser Stimme zugewendet haben.

Von der Zukunftsmusik ist in diesem Punkte auch keine Abhülfe zu erwarten, denn eine Elsa und Ortrud bewegen sich fast in gleicher Sphäre, und als Bass ebenso fast wie ein Bariton; nur der Tenor macht die Ausnahme, denn er nur bis a zu singen braucht, auch wenn er das c in der Kehle hätte.

Es wird fast jeder Sänger empfindlich gestraft, er darf seine Vorzüge nicht leuchten lassen und zwar dafür, dass frühere Sänger und Sängerinnen sich Ausschreitungen haben zu Schulden kommen lassen. Und dies Alles, trotzdem eine Schröder-Devrient Wagner den Staar gestochen haben soll. Trotz dieser Erkenntniss negirt Wagner den bel canto, ohne uns dafür mit correctester Declamation schadlos halten zu können; er bedenkt nicht, dass die einfachsten melodischen Gedanken dem Sänger Gelegenheit geben können, den Componisten zu illustriren, zu verklären, indem er sie mit dem Herzblut seines tiefsten Gefühls zu erfüllen hat; vide die schlichte Schweizerfamilie. Neidisch fast will Wagner alles selbst thun, eben Löwen auch spielen; der Sänger darf dazu bloss der Commentar zum Orchester sein, das den Declamator gar oft neidisch deckt, so dass höchstens nur der agirende Mimiker als letzter Rest bleibt, und die neue Form: Musik-Oper ist fertig. —

Die Mozartwoche, das wird nachgerade einem um den andern klar, hat uns erst gezeigt, woran unsere Oper im Allgemeinen, und unsere Hofoper insbesondere krankt und welche Wege einzuschlagen wären, um uns vor unausbleibendem Versumpfung zu retten. Es handelt sich aber nicht etwa um Palliativ-, sondern um Radical-Mittel. An der Spitze der Hofoper muss ein musikalisch-ästhetisch durchgebildeter »Laube« stehen. Wäre der irgendwo zu finden? Guhr in Frankfurt war ein solcher Mann. Ich kenne nur einen noch, an den schon gar oft gedacht wurde, der aber sich scheut, einer der vielen Kapellmeister ohne uneingeschränkte Vollmacht zu werden, und bleibt ruhig — in Wiesbaden.**) Nebenbei bemerkt, war Cornet ein solcher Director, nur zu wenig Hofmann und dadurch unmöglich geworden; war seine sofortige Entlassung vielleicht Motiv seines frühzeitigen Todes.

Als Jauner gewählt wurde, war man so naiv, zu dessen Qualificirung alles Ernstes anzuführen, dass er in seiner Jugend — Clavier gespielt! Wer lacht da? Dass er als tüchtiger Oekonom im Kleinen bei erlangt bewogen, denn er als Regisseur ebenfalls, dass er sogar was Gesang was verstehen scheint, bezeugt sein liebenswürdiges Vorgehen gegen eine Bianchi; ein also hat nicht allein dem Chor den Staar gestochen, sondern auch einem Director. Die Sünden werden gebüsst! Nur fürchten wir, ihr »Magnetismus« findet zwei Unempfängliche: Richter und Pfaffer, woran ihre Kunst scheitert.

Wir schliessen diesen etwas langen Bericht über ein Institut, das mit den reichlichsten Mitteln ausgestattet, ein Muster sein könnte für die ganze gebildete Welt, wenn erst der rechte Geist einkehren wollte. Ein solcher Institut könnte ebenso gut

---

*) Dass diese Stimme bei uns nicht cultivirt wird, ist kein Wunder. Ich kannte einen gefeierten »Meister«, welcher grosse Musikfeste dirigirte, auch endlich Generalmusikdirector wurde, [illegible] und dergleichen — dieser fragte mich (er war im Jahre 1840 bei Gelegenheit einer Händel'schen Partitur), was ein »Contralto« sei. Chr.

**) Selbst eine derartige Persönlichkeit würde die erhoffte Besserung nicht bringen. Der Grund des Uebels liegt wohl tiefer. »Es wird zu viel gesperrt« rief einmal der alte Mattheson. D. Red.

sehen Possen, Claque und Agenten einschliesslich theilweise billigere Eintrittspreise ansetzen. Der Kunst wäre damit damit gedient. Spontane enthusiastische freiwillige, zahlende Claqueure zeigt uns jede billige Provinzbühne, sobald etwas Gutes geboten wird. Jeder Unbefangene ist es, der das Theater gern besucht, sein stummer Applaus wiegt mehr als das Johlen der Klatsch-Meute. Und der naive Vorstädtler, der bei billigeren Preisen die Galerien bevölkern würde statt der bezahlten Drohnenbrut der Claque, wäre gewiss ein besserer Ersatz, während der blasirte Logenbesucher doppelt Ursache bei seinem Applaus zu unterbrechen, einmal weil er sich hervorwenden weiss, und dann weil auch das Mittelmässige beklatscht wird. Das ärgste Aergerniss ist wohl schon das als Dacapo-Unsitte beseitigt, ähnlich dass jeden Applaus als da Capo galt, eine Unsitte, an der ein Ander mit zu Grunde ging, und die noch auf den anderen Vorstadt-Bühnen grassirt, allein eine radicale Abhülfe könnte nur dann eintreten, wenn unser Vorschlag eine Beachtung fände.

Wird man etwa all das Gesagte beherzigen? Sieher nicht. So was liest man ja gar nicht. Es ist ja eine Eigenthümlichkeit, dass Musiker und Opernsänger wenig lesen. *X.*

Berichte.

Kopenhagen, 25. Februar.

(Anton Rée.) Seit meinem letzten Berichte wurde »Mignon« im königlichen Theater aufgeführt, und zwar in sehr gelungener Aufführung. Besonders zeichneten sich die Damen Hahn (Philine) und Hennestand (Mignon) und Herr Simonsen in ihren respectiven Partien aus. Die angenehme, wenn auch nicht sehr tiefe Musik von Thomas hat im Allgemeinen sehr gefallen, und da die Inscenirung der Oper das ausserordentlichen Beifalls ist, so bricht dass man in dieser Beziehung diejenige des Auslandes überall übertroffen hat, ist »Mignon« hier ein Cassenstück geworden. Es ist ausserdem der schwedische Sänger Westberg von morgen an die Rolle Wilhelm Meisters übernimmt, wird genannte Oper noch lange das Interesse unserer Theaterbesucher in Anspruch nehmen. Besagter Sänger (lyrischer Tenor) trat schon gestern in Musik musikalischen Directionen auf dem königlichen Theater auf und gefiel sehr, nebenbei er nur die bekannte Arie Ottavio's aus »Don Juan« und ein Liedchen von Bonard vortrug. Man merkte sogleich, dass man einen Sänger guter Schule vor sich hatte. Herr Westberg zeichnet sich neben sicherer Intonation, deutliche Aussprache des Textes und Biegsamkeit des Organs vortheilhaft aus. Dass ihm die Coloraturen keine Schwierigkeiten verursachen, merkte man bereits in dem oben erwähnten Liede. Ausserdem ist der Vortrag musikalisch sehr seelenvoll. Heute Abend sang die schon zur Zeit unsere beste Coloratursängerin zum ersten Male die Titelrolle in »La fille du Régiment« singen; der Saal ist schon ausverkauft. Genannte Sängerin geht übrigens Mitte März nach London, wo sie für die kommende Saison engagirt ist.

Einer unserer früheren besten Sänger, Chr. Hansen, ist gestern im 68. Lebensjahre gestorben. Derselbe sang seiner Zeit, als Marschner hier im Jahre 1843 anwesend war, um seinen »Heiling« zu dirigiren, die Titelrolle, und soll der deutsche Meister sich darüber sehr vortheilhaft über die Leistung Hansen's ausgesprochen haben. Hansen war auch ein guter Vertreter Don Juans und gab die Rolle Simeons in »Joseph« mit hoher Vollkommenheit.

In Bezug auf Concerte ist hier zur Zeit manches zu berichten. Immer haben alle unsere Vereine, deren Anzahl Legion ist, ihre derzeitigen gaben, zweitens wurden ein und mehrere Quartettsitzungen so häufig aus so bei neben und Concerte zu geben, und gestern Abend eröffneten die »Florentiner« einen Cyklus von Quartettabenden, deren Anfang nicht eine sehr besucht war. Dass die Meister des polyphonen Spiels übrigens gewürdigt wurden, versteht sich von selbst. Haben haben die Quartettspieler nur Compositionen deutschen Ursprungs zur Aufführung gebracht, warum denn wohl niemals ein Quartett von Gade? Von seinen vielen Quartetten wäre doch wohl das eine oder andere, das des zum Vortrage eignen würde, oder kommt es bei der Wahl nur auf den Namen des Componisten an?

Nachrichten und Bemerkungen.

✠ (Orpheus in bulgarisch-thrakischen Volksliedern.) Der bosnische Serbe Verkowitsch publicirte vor einiger Zeit bulgarische Volkslieder, welche er in Macedonien gesammelt hatte und in denen viel von Orpheus, von einem Gotte Koleda, von tauchen Göttern, welche an die indische Trimurti erinnern, und ähnlichen Dingen die Rede ist. Die Echtheit derselben stand nach dem Urtheile des französischen Consuls Dozon nicht zweifelhaft fest, doch waren jedenfalls schöne alte Volkslieder unter den mohammedanischen Bulgaren (Pomaken) Macedoniens vorhanden. Mit mehr Kritik als Verkowitsch ist jetzt ein Agramer Professor, Dr. Leopold Kallina, an die Sache herangetreten in seinem bei Th. Mourek in Prag verlegten Werke: *Poetiko tradice Thrakû i Bulharû*: Poetische Traditionen der Thraker und Bulgaren, in welchem er nachzuweisen sucht, dass sonderbare sprachliche Eigenthümlichkeiten der Pomaken des Rhodope-Gebirges, sowie die ganz unslavische Mythologie ihrer Gesänge Ueberreste der alten *Thraker* seien. Zum Beweise seiner Ansicht führt Prof. Geitler Folgendes an: 1. Orfen (d. i. Orpheus), der auf der Hirtenpfeife musicirende Gottkönig, welcher Vögel im Fluge bannt, und Steine zum Weinen bringt, ist in die Gesänge von den alten Thrakern übernommen. Sehr viele Einzelheiten der pomakischen Gesänge stimmen überraschend mit Orpheus. — 2. Kein anderer südslavischer Stamm besingt die Einführung des Weines, nur allein die Pomaken preisen dieselbe in feurigen Hymnen, was an den Dionysos-Cultus der Thraker erinnert. Der Gott des blauen Himmels, Siva, welcher in den Gesängen gefeiert wird, entspricht dem thrakischen Dionysos. — 3. Die bescheidene Singweise der Pomaken, ihre schwermüthigen Melodien, ihre eigenthümlichen religiösen Hymnen weisen auf thrakischen Ursprung hin, denn von den Thrakern werden schwermüthige Weisen erwähnt, auch hielten sie auch Strabo Erfinder der religiösen Lieder sein. — 4. Die reichhaltige Mythologie der pomakischen Lieder ist liebenswürdig und theistisch. Der in denselben z. B. vorkommende Kara bogs ist der »Gott der Morgenröthe« und im Sanskrit neben man Morgenröthe. — 5. In den epischen Liedern wird der Menge uralter historischer Vorgänge, Kämpfe, Wanderungen besungen, von denen kein anderer slavisches Volk etwas weiss; die Namen der darin handelnden Personen sind unslavisch und ungriechisch. — 6. Die älteren Lieder bewegen sich in dem geographischen Horizont, der von Namen wimmelt, die wohl über die slavische Einwanderung zurückreichen. Da spielt *Arjana*-grade, arische Berg, eine Rolle. — 7. Bezeichnend ist schliesslich, sagt Prof. schon, dass diese Liederreich vorzüglich bei den Rhodope-Bulgaren erhalten haben, da von das theskische Element am längsten Stand hielt. — Diese Mittheilungen aus dem genannten Werke sollen man wie dem »Globus« Bd. XXXVI (Nr. 21 vom Jahre 1879) S. 330—332, welcher bereits in seinem 26. Bande (S. 30) von den durch Verkowitsch gesammelten Liedern Mittheilung gemacht hatte.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 10. März 1880. **Nr. 10.** XV. Jahrgang.

Zur Mozart-Literatur.

Mozart nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen, von Dr. **Ludwig Nohl**. Mit den Bildnissen von Mozart als Knabe und Mann, Constanze Mozart, Familie Mozart. Leipzig, Fr. Thiel. 1880. 442 Seiten gr. 8. Pr. 6 ℳ.

Dieses neueste Opus eines Mannes, der in einem auf die letzten hundert Jahre beschränkten Gebiete der Musik eine fast beängstigende Vielschreiberei entfaltet, ist ein Sammelwerk oder richtiger gesagt, ein Sammelsurium. Der Herr Verleger mag schon vorweg geahnt haben, was für ein Geisteskind er hier zu publiciren im Begriff stehe, denn er bringt es lieferungsweise an den Tag: zuerst in Lieferungen à 2 Bogen für 50 ₰ und später, nachdem die Leser angebissen hatten, à 4 Bogen nebst einem Bild für eine Mark u. s. w. Wenn der Verlagsunternehmer trotz alledem ein nicht verlorenes Liebesmühe ist. Denn wenn Herrn Nohl's Schriften wirklich auf gesunden Füssen »gingen«, so würde er nicht gezwungen sein, beständig von einem Verleger zum andern zu wandern.

Mit einer Vorrede, welche hier nöthiger wäre, als bei vielen anderen Werken, werden wir nicht beschenkt; der Autor beginnt sofort seinen ersten Abschnitt »Aus der frühsten Kindheit«, wo nach einigen einleitenden Zeilen Schlichtegroll's Worte folgen, dann abermals Zwischenbemerkungen, darauf Schachtner's bekannte briefliche Mittheilungen, endlich noch wieder sechs Zeilen von Schlichtegroll, worauf die früheste Kindheit zu Ende ist. Das Buch soll nach dem Titel ausschliesslich in »Schilderungen der Zeitgenossen« von Mozart bestehen; in welcher Weise und nach welchen Grundsätzen der Sammler dieselben hier wiederzugeben beabsichtigte, musste in einer Einleitung gesagt werden. Weil dieselbe fehlt, hat man sich lediglich an das Buch zu halten, um das Verfahren zu entdecken, nach welchem es zusammen gestellt ist. Das Resultat ist ein trostloses, denn von allen Wegen, auf denen Mittheilung über das zu machen war, was Mozart's Zeitgenossen von dem grossen Meister gesagt haben, ist hier der schlechteste und wissenschaftlich werthloseste gewählt.

Es wird hier nämlich eine Art von **Biographie** zu geben versucht, wie die Leser schon noch aus der Aufführung der ersten Abschnitte werden errathen haben. Und bei dieser Biographie, die doch immer nur höchst unvollkommen und ganz lückenhaft durchzuführen wäre, stellt Herr Nohl sich mit seinen Gewährsmännern auf denselben Boden: redet und schreibt beständig dazwischen und zwar immer so, dem an sie selbständig, sondern stets nur mit seiner Ueberführung zu Worte kommen, und alles zusammen läset er hinter einander fortlaufend mit derselben Schrift drucken. Mit anderen Worten, die Quellen treten also nicht als solche hervor, sondern lediglich als **Citate** eines Dritten, welcher damit eine gewisse literarische Darstellung zu Stande zu bringen sucht. Wie man sieht, wendet sich der Autor also an die schlechteste Sorte der Leser, an die gedankenlose Masse, welcher der Stoff auf diese Weise — (hier ist der derbe Wort am Orte) — gleichsam ins Maul geschmiert werden soll. Aber selbst denn Bildungsschicht der Leser ist mittlerer klug und wehrt sich dagegen.

Ueber Mozart liegen merkwürdige, interessante und wichtige Aeusserungen von Zeitgenossen in hinreichender Menge und dabei doch der Masse nach in einem so bescheidenen Umfange vor, dass man wohl daran denken könnte, dieselben in einer Sammlung zu vereinigen. Auf zweierlei Weise lässt sich dieses bewerkstelligen. Entweder müssten sämmtliche Materialien in Gruppen für sich gehalten werden, also die Briefe von Vater Mozart auf einander folgend für sich u. s. w. Oder man könnte diese Briefe, soweit sie reichen, als biographischen Leitfaden betrachten und andere gleichzeitige (aber nur gleichzeitige!) Aeusserungen dazwischen einsetzen. Feste Grundsätze dabei müssten sein, Erstens: keine Vermischung der Worte der Quelle mit denen des Sammlers eintreten zu lassen, die daher nie zusammen eine fortlaufende Rede bilden dürfen und überdies noch durch verschiedenen Druck streng zu scheiden sind. Zweitens: jede Mittheilung unversehrt gehalten, also ununterbrochen gedruckt, nicht in verschiedene Fetzen zerrissen überall hin verstreut werden, wie es z. B. hier mit Schlichtegroll's Nekrolog geschehen ist, aus welchem Hr. Nohl sogar das, was unter demselben Zeitabschnitte angeführt wird, noch wieder verschiedentlich auseinander gerissen hat. Eine grosse Nöthigung zu einer solchen Publication liegt allerdings nicht vor, da die Briefe schon verschiedentlich gesammelt und die übrigen Mittheilungen grösstentheils in leicht zugänglichen Büchern gedruckt worden, auch von den Biographen Mozart's bereits in ausgiebigster Weise benutzt sind. Aber alles, was Mozart betrifft, hat doch immer erhöhten Werth.

Sehen wir uns nun das vorliegende Conglomerat von 430 Octavseiten im Einzelnen etwas näher an. Da erhalten wir u. a. auch das, was der Engländer **Daines Barrington** über das Wunderkind niederschrieb. Eingeleitet wird dasselbe von unserem Sammler durch die Bemerkung: »Aus der Salzburger Zeitung vom 6. August 1765 erfahren wir aber noch, dass infolge des unerhörten Aufsehens, das dieser Knabe in London gemacht, das **britische Museum** sich nicht nur die Pariser und Londoner Sonaten samt einem Portrait der Familie, so dem wir sogleich hören werden, ausgebeten hatte, sondern

auch auf ausdrücklichen Ansuchen einen eigens componirten vierstimmigen Chor und einige andere Originalmanuscripte Wolfgangs erhielt.« (S. 42.) Die Salzburger Zeitung ist gewiss keine besonders exacte Quelle für Nachrichten aus manch ferneren Orte, da sie lediglich nur eine Trompete der mehr unseligen und unnöthigen Ruhmredigkeit von Vater Mozart war; aber trotzdem hätten wir die Notiz willkommen, wenn Herr Nohl sie aus dem alten Blatte abgeschrieben hat. Er hat aber nicht die genannte Salzburger Zeitung, sondern lediglich den Extract aus derselben in Nissen's Biographie abgeschrieben, und zwar schlecht abgeschrieben. Zunächst fehlt der Zusatz, dass die Nachricht am 9. Juli aus London an die Zeitung geschickt wurde. Sodann fehlt der Hinweis auf die englische Zuschrift, welche Nissen S. 90 mittheilt und durch welche diese Angelegenheit — man weiss nicht, ob man sagen soll ihre Aufhellung oder ihre Verdunkelung erhält. Nachdem nämlich Nissen aus der Salzburger Zeitung berichtet, das britische Museum habe sich sowohl die gedruckten Sonaten etc. »ausgebeten«, wie auch einige musikalische Autographe »mit Ansuchen erhalten«, theilt er mit die »Abschrift des schriftlichen Ansuchens des Museum Britannicum«. Nun ist aber diese Zuschrift gar kein »Ansuchen«, sondern vielmehr nur eine dankende Empfangsbescheinigung der eingesandten, aber im einzelnen nicht weiter genannten Geschenke. Sie ist an Vater Mozart gerichtet und lautet: »Sir! I am ordered by the Standing Committee of the Trustees of the British Museum, to signify to You, that they have received the present of the Musical performances of Your very ingenious son, which You were pleased lately to make Them, and to retour [return] You their Thanks for the same. British Museum July 19 1765. Maty [Maty?], Secretary.«*) (Nissen S. 93.) Der Leser ist in Verlegenheit, wie er sich diesen wunderlichen Irrthum bei einem so gewissenhaften Manne erklären soll. Wahrscheinlich verstand Nissen das Englische nicht, oder nur unvollkommen, und deutete das Dankschreiben als »Ansuchen« als Bestätigung des in der Salzburger Zeitung Gesagten. Wäre wirklich ein formelles »Ansuchen« von Seiten der Museumsverwaltung erfolgt, so würde in der obigen Empfangsbescheinigung darauf Bezug genommen sein. Wer jenes Insitut kennt, musste solches von vorn herein bezweifeln; die Nachricht der Salzburger Zeitung dürfte daher lediglich eine Uebertreibung dessen sein, was vielleicht privatim von Personen, welche dem Br. Museum nahe standen, als Wunsch ausgesprochen wurde.

Nun zu dem Berichte Barrington's. Von einem »Engländer Barrington« erwähnt Herr Nohl nicht, was er sonst noch in Sachen der Musik geschrieben hat, und theilt seinen Bericht S. 49—40 in deutscher Uebersetzung mit. Derselbe war an die Londoner Royal Society gerichtet und gelangte im 60. Bande ihrer »Philosophical Transactions« zum Abdruck. Dieser Bericht wurde, wie üblich, in Form eines Briefes an den Secretär jener Gesellschaft [oder »Akademie der Wissenschaften«, wie man auf dem Festlande sagen würde] gerichtet, am 28. November 1769 eingereicht und am 15. Februar 1770 in einer der Sitzungen vorgelesen. Bei Herrn Nohl steht aber nichts davon; von ihm hören wir nur: »Barrington habe im Jahre 1769 ein Schreiben für die Philosophischen Abhandlungen der königlichen Gesellschaft in London« — weitere Nachweise fehlen; noch kein englischer Titel wird angeführt, er beisst nur: »Dasselbe muss also, obwohl etwas später verfasst, ebenfalls hier seinen Platz finden. Es lautet: Mein Herr! Wenn ich Ihnen eine wahlbeglaubigte Nachricht« [u. s. w.

*) »Mein Herr! Die Verwaltungsbehörde des Br. Museums beauftragt mich Ihnen mitzutheilen, dass sie die musikalischen Compositionen Ihres hochbegabten Sohnes, welche Sie so freundlich waren ihr kürzlich zum Geschenk zu machen, erhalten hat und Ihnen ihren Dank dafür auszusprechen.«

folgt das Ganze bis] erlauben Sie mir, mich zu unterzeichnen als Ihr ganz ergebenster Diener Daines Barrington.«

Die heilig-fliche Fassung seiner Zuschrift muss in der Mittheilung bei Nohl durchaus räthselhaft erscheinen, und weil alle Nachweise über die benutzte Quelle fehlen, kann der unkundige Leser leicht auf den Gedanken gerathen, es handle sich hier um eine bisher unbekannte Mittheilung, welche der Sammler aufgestöbert und nun auch sofort in deutscher Uebersetzung für seine Leser allgemein hin nutzbar gemacht habe. Möge sich seine harmlose Leser also gesagt sein lassen, dass das Ganze weiter nichts ist, als eine verschlechterte Abschrift dessen, was längst in Nissen's Mozartbiographie gedruckt stand. Nissen bringt nämlich zuerst S. 79—91 den ganzen Brief Barrington's englisch und sodann S. 91—101 die deutsche Uebersetzung desselben, bei welcher Gelegenheit er eine Quelle so wie sonstige, zum Theil schon oben angeführte literarische Nachweise genau und vollständig mittheilt, so dass seine Reproduction als ein Wiederabdruck des Originals ziemlich ebenfalls als eine wissenschaftlich brauchbare Quelle angesehen werden muss. Damit vergleiche man nun die Farce, welche Herr Nohl hieraus macht. Ohne Nissen zu nennen, schreibt er heimlich dessen Uebersetzung ab, wodurch der arme Leser vollständig hinter's Licht geführt ist. Bei einem solchen Verfahren darf man nicht erwarten, dass der Sammler sich besondere Mühe geben werde, die Mängel der Nissen'schen Uebersetzung zu beseitigen; er besitzt wohl nicht einmal die Fähigkeit hierzu. Wir wollen seinen an einem Beispiele darlegen und dazu von den Parallelen, welche Barrington zieht, die interessanteste wählen, nämlich seinen Vergleich zwischen Händel und Mozart. Er sagt:

»Der hochwürd. Hr. Mainwaring [in seinen Denkwürdigkeiten von Händel] hat uns ein noch passenderes Beispiel und in derselben Kunst aufgestellt. Dieser grosse Tonkünstler fing an das Clavier zu spielen, als er erst sieben Jahre alt war, und soll einige Kirchenmusiken, als er nur neun Jahre, und auch die Oper Almeria, als er noch nicht über vierzehn war, componirt haben. Herr Mainwaring sagt auch, dass Händel, als er noch sehr jung war, zuweilen im Bette musikalische Ideen beifielen, die er dann sogleich auf seinem Spinett, das in seiner Schlafkammer stand, ausführte. Ich stelle diese kurze Vergleichung zwischen so frühzeitigen Wunder-Genies in der Musik an, da man hoffen darf, der kleine Mozart werde vielleicht ein gleich hohes Alter wie Händel erreichen, der gewöhnlichen Bemerkung entgegen, dass solche ingenia praecocia nur kurze Zeit leben. Ich glaube, ohne Nachtheil für das Andenken jenes grossen Tonsetzers, sagen zu können, dass die Waagschale in dieser Vergleichung sehr merklich auf Mozart's Seite sinkt, da ich schon gesagt habe, dass er componirte, als er noch nicht viel über vier Jahre alt war.«

So Barrington in Nissen's Uebersetzung S. 100—101. Bei Nohl ist es S. 48 abgeschrieben und einigemal im Hinblick auf das Englische anders gefasst. Barrington's ingenia praecocia glaubt er dem Leser in Klammer als »frühe Genies« erklären zu müssen, was eigentlich sinnlos ist und »frühreife« heissen muss. Hierbei hält er ferner die Anmerkung für nöthig: »Bei Mozart bestätigte sich die Regel wenigstens so weit, dass er nur das erste Mannesalter erreichte.« Bei Mozart bestätigte sich die Regel jener Worte in keiner Weise, denn dieselben wollen nur ausdrücken, dass das frühreife Genie als solches kurzlebig sei; auf den Träger des Genies, auf die Person und ihre Lebensdauer, soll es sich eigentlich nicht beziehen. Mit anderen Worten, der Ausdruck will besagen, dass das frühreife Genie in der Regel kein nachmals reifes Genie werde. Was dies etwa bei Mozart der Fall? Ist er als Künstler vielleicht nicht völlig ausgereift? Die Bemerkung, welche hier etwa zu machen wäre, hätte sich also auf Barrington's ungenauen Ausdruck beziehen müssen. Dies nur als Probe, wie flüchtig und gedankenlos die

Materialien von unserm Buchmacher zusammen geschrieben sind. Wer Barrington's Vergleich an sachlichen Erläuterungen und Berichtigungen erfordert, und zwar eben zu Gunsten Mozart's, wird Herr Nohl in der Eile nicht einmal gewahr.

(Schluss folgt.)

Ueber Händel's fünfstimmige Chöre.

(Vergl. Nr. 8, Sp. 097—115 des vorigen Jahrgangs.)

Von dem Utrechter Jubilate, welches unter seinen vier Chören zwei vierstimmige, einen fünfstimmigen und einen theils acht-, theils fünfstimmigen aufweist, lieferte Händel nach wenigen Jahren eine Bearbeitung für die Musikkapelle des Herzogs von Chandos, welche für die freie Art seiner Gestaltung höchst lehrreich ist. Jener kunstliebende Peer besass natürlich dem Umfange nach geringere musikalische Mittel als der königliche Kirchenchor, namentlich beim Beginn der Händel'schen Direction (um 1717). Die Chöre wurden daher nur dreistimmig besetzt, mit Cantus, Tenor und Bass. In diesen drei Grundstimmen war die Musik eben immerhin vollständig erhalten, und insofern kann man behaupten, dass sie in dieser sehr zusammen gedrängten Gestalt trotzdem keine Einbusse erlitten habe. Der theils acht-, theils fünfstimmige Schlusschor »Ehre und Preis« sieht in dieser Compression allerdings recht kindlich aus und doch wie vollstimmig klingt er! Ist es nicht, als ob hinter den drei Chorstimmen grössere unsichtbare Massen ständen, in deren Mitklingen die Töne eine riesige Gestalt annehmen? — Arbeiten wie die hier besprochene, in denen der Componist sein Material fortwährend wie weichen Thon behandelt, selbst da wo er schon feste Gestalt angenommen hat, sind als wahre technische Meisterleistungen anzusehen, die nur wenigen gelingen. Zu ihrer Vollbringung ist erforderlich, dass die Composition auf einem Grunde ruht, von welchem die verschiedenen Stimmentheilungen sich nur wie momentane Ausbreitungen des Tones erheben, die unter anderen Verhältnissen oder zu andern Zeiten auch wieder in anderer Zahl stattfinden können. Diese Eigenthümlichkeit berührt den Kern der Händel'schen Kunstgestaltung. Das erwähnte dreistimmige Jubilate ist als »Psalm 100« im ersten Bande der Anthems (Band 34 der Händel-Ausgabe S. 4—36) zum Druck gekommen.

Auch die folgenden vier Stücke des genannten Bandes enthalten nur dreistimmige Chöre. Das letzte derselben, das Anthem »Ich will dich erhöhen (I will magnify thee)« liegt in zwei Versionen vor: einer dreistimmigen für den Herzog von Chandos (Bd. 34 S. 139—160), und einer vier- und siebenstimmigen für den königlichen Kirchenchor (das. S. 162—233). Mit Ausnahme des letzten Satzes ist die Musik durchaus verschieden, und die für vollen Chor geschriebene Version darf als die Blüte von beiden angesehen werden. Fünfstimmiger Gesang findet sich nicht darin.

Das nächstfolgende Anthem, das letzte des 34. Bandes, zeigt uns dagegen zum ersten Mal unter diesen Psalmcompositionen fünfstimmige Chöre. Es ist das Anthem »So wie der Hirsch nach Wasser schreit (As pants the hart)«, nämlich dasjenige Stück, welches Händel von allen seinen derartigen Compositionen am häufigsten und reichsten behandelt hat. Drei verschiedene Versionen desselben habe ich im 34. Bande, und sogar noch eine vierte nachträglich im 36. Bande der Händelausgabe publicirt. Aber selbst mit vier Bearbeitungen schien er sich noch nicht genug gethan zu haben, denn anfangs kam das Original zwar später an Tage, welches noch nicht gedruckt ist. Wurden diese verschiedenen Versionen auch zunächst durch verschiedene Aufführungen veranlasst, bei denen die Mittel einschränkend waren, so wird die Bedeutung der Thatsache dadurch nicht geschmälert, denn man ersieht daraus nur die Beliebtheit dieses Stückes und zugleich die andauernde Theilnahme welche Händel demselben widmete. Die Verschiedenheit der Sätze und Stimmenvertheilung wollen wir zunächst in einer Uebersicht der vier gedruckten Bearbeitungen veranschaulichen.

Anthem: *Wie der Hirsch schreit.*

Bearbeitung A.

1. *Sonata.*
2. *Chor* »So wie der Hirsch« zu drei Stimmen (Sopran, Tenor, Bass).
3. *Sopransolo* »Thränen nur sind mein täglich Brot«
4. *Tenorsolo* »Ach, wenn ich dem sinne nach«
5. *Chor* »Mit dem Ruf des Dankes« zu drei Stimmen (Sopran, Tenor, Bass).
6. *Duett* für Sopran und Tenor »Warum so voll Gram?«
7. *Chor* »Harre du auf Gott« zu drei Stimmen (Sopran, Tenor, Bass).

Bearbeitung B.

1. *Sonata.*
2. *Chor* »So wie der Hirsch« zu sechs Stimmen (Sopran, Alt I II, Tenor, Bass I II).
3. *Altsolo* »Thränen nur sind mein täglich Brot«
4. *Basssolo* »Ach, wenn ich dem sinne nach«
5. *Bässe und Tenore unisoni* »Denn ich hielt es dem Haufen mich«
6. *Chor* »Mit dem Ruf des Dankes« zu vier Stimmen (Sopran, Alt, Tenor, Bass).
7. *Duett* für Alt und Tenor »Warum so voll Gram«
8. *Chor* »Harre du auf Gott« zu vier Stimmen (Sopran, Alt, Tenor, Bass).

Bearbeitung C.

1. *Chor* »So wie der Hirsch« zu sechs Stimmen (Sopran, Alt I II, Tenor, Bass I II).
2. *Altsolo* »Thränen nur sind mein täglich Brot« — »Ach wenn ich dem sinne nach« — »Denn ich hielt zu dem Haufen mich«.
3. *Chor* »Mit dem Ruf des Dankes« zu vier Stimmen (Sopran, Alt, Tenor, Bass).
4. *Duett* für Sopran und Alt »Wie so voll von Gram?«
5. *Chor* »Harre du auf Gott« zu fünf Stimmen (Sopran, Alt I II, Tenor, Bass).

Bearbeitung D.

1. *Chor* »So wie der Hirsch« zu sechs Stimmen (Sopran, Alt I II, Tenor, Bass I II).
2. *Altsolo* »Thränen sind mein täglich Brot« mit *Chor* zu vier Stimmen (Sopran, Alt, Tenor, Bass).
3. *Basssolo* »Ach, wenn ich dem sinne nach«
4. *Chor* »Mit dem Ruf des Dankes« zu vier Stimmen (Sopran, Alt, Tenor, Bass).
5. *Duett* für Alt I und II »Wie so voll von Gram?«
6. *Chor* »Harre du auf Gott« zu vier Stimmen (Sopran, Alt, Tenor, Bass).

(Schluss folgt.)

Harmonielehre und Generalbass.

I.

Herr Staub-Succo sagt in seinen Untersuchungen über Modulation (Jahrgang 1878 Nr. 23 Sp. 352 d. Bl.) hierüber Folgendes: »Die Generalbasslehre hat sich zur allgemeinen Harmonielehre umgestaltet, der das Studium des Generalbasses als Grundlage dient. In dieser Gestalt hat sie sich auf ihre alten

Conservatorien und Musikschulen der heutigen Zeit eingebürgert und von dort aus beherrscht sie einen grossen Theil unserer gesammten musikalischen Bildung derart, dass Viele das Studium des Generalbasses mit dem der Composition für identisch halten. Wie nachtheilig dieser Umstand auf das ganze Musikwesen unserer Zeit einwirkt, das zeigt sich ebenso in Composition und Praxis, wie auf dem Gebiete der Kunstanschauungen u. s. w. Ich habe bereits in drei Werken betont, dass ein rationelles Studium der Musik ohne Generalbass möglich sei*) und werde diese Behauptung durch Beispiele zu erhärten suchen. Zugleich verweise ich auf meine in verschiedenen Nummern der Jahrgänge 1878 d. Bl. erschienenen Aufsätze, die alle mehr oder weniger den wunden Punkt unserer Tonlehre hervorheben. Wenn alle unsere neueren Theoretiker den Mangel eines einheitlichen Systems beklagen und als alleinige ratio die Akustik anrufen, so habe ich bereits früher schon anderen Orts nachgewiesen, dass die Akustik längst schon vor Helmholtz' epochemachendem Werke und gar nachdem es erschienen, uns eine wahre Theorie hätte geben können, wenn es ihr möglich wäre. Ich habe nachgewiesen, dass all unsere Theorie scheitert am Verkennen des dritten psychologischen Theiles der Musik, der den Willen des jeweiligen Tonsetzers repräsentirt. Dieser Wille erzeugt das absolute Intervall durch Setzen der Tonika, oder Einheit. Der Generalbass aber verkennt diesen Moment, indem ihm stets der zufällig unterste Basston als Einheit (wenn auch nicht als Tonika) gilt, von dem aus er aufwärts zählt. So lesen wir beispielsweise in jedem Lehrbuche ungefähr Folgendes über Vierklänge: »Der Hauptvierklang ist auf der V. Stufe zu Hause; man nimmt also in C die V. Stufe G und errichtet einen Vierklang, der aus Grundton, Terz, Quint und kleiner Septime besteht.« Allein man vergisst in demselben Athemzuge, dass die V. Stufe doch nimmermehr die I. sein kann, und dass die so gefundenen Töne als 1, 3, 5, 7 unmöglich wahr, sondern nur scheinbar, nur zufällig es sind, denn die diatonische Septime von G heisst doch nimmermehr f, sondern bekanntlich fis, und die von C heisst doch in der Scala bekanntlich h. Wenn also die Angabe des Generalbasses wahr wäre, so wäre die Scala eine Unwahrheit; wenn ich aber C als I. als Tonika will, so kann ein zufällig anderes Zählen von irgend einem anderen Tone der Scala aus die von mir geschaffenen, d. i. gewollten absoluten Intervalle nicht im mindesten alteriren; sie sind und bleiben das, was ich will, da ich diese vier Töne auf C I beziehe oder von C I abzähle. Diese vier Töne g h d f können mithin nichts anderes sein wollen, als was ich will durch das Bestimmen der Tonika C I, und und in Ewigkeit nichts anderes für C als die absoluten Intervalle, wie sie von C I aus aufwärts gezählt sich in der Scala erweisen. Sonach ist und bleibt g die Dominante 5, h die Septime 7, d die Seconde 2 und f die Quarte 4 oder die Unterdominante, so lange ich mich in C bewege. Darum heisse ich schon vor 18 Jahren behauptet: »Namen und Zahlen des Generalbasses, als auf die Zufälligkeit gegründet, beweisen nichts; es giebt keinen Septimenaccord, sowenig als die Sonne wirklich aufgeht; der Name beweist ebensowenig, als wenn ich vom Auf- oder Untergang der Sonne spreche.«

Wir ebenso die Natur der Tonwelt Lügen, wenn wir den Namen Septimenaccord nicht ebenso »figürlich« nehmen, als die Redensart: die Sonne geht auf! Wir werden ganz andere Begriffe damit verbunden müssen, wenn wir in Wirklichkeit an die Creirung einer einfachen rationellen Tonlehre glauben wollen. Die verschiedenen Umkehrungen dieses Hauptvierklanges scheinen uns neue Harmonien zu geben, und wir glauben gut zu thun, wenn wir die erste Umkehrung nennen: Terzquintsextaccord, die zweite Umkehrung Terzquartsextaccord, die dritte Secundquartsextaccord. Indessen sind meine Umkehrungen nichts anderes als zufällige melodische Umstellungen einer und derselben Harmonie, bei der jeder einzelne Ton ausserdem das ihm nahe liegende melodischen Schritt zu machen hat. Die zufällige Terz von G h h geht eine als absolute Septime als Leitton, als Dissonanz nach C I, mag sie nun auch noch so sehr consonant klingen als grosse Terz von G; die Quarte f geht herab noch e in die Terz, wenn sie auch als zufällige kleine Septime erscheint; die Secunde d hat die Wahl auf- oder abwärts zu gehen, während die Quinte hinab nach C einen Quintensprung oder hinauf nach C einen Quartensprung macht, oder auch liegen bleiben und verdoppelt werden kann im Einklang oder der Octave. Dieser vermeintliche »Septimenaccord« recte Hauptvierklang ist besonders durch den vierten Ton dissonirend, mag dieser vierte Ton eine zufällige Septime über G, oder eine zufällige Secund unter G liegen; deshalb gilt lediglich die zufällige Septime als alleinige Dissonanz, obschon der Leitton h an und für sich ebenso als Dissonanz zu betrachten ist.

Nun giebt es aber ebenso einen Hauptvierklang für die Unterdominante F, wenn wir ihr unten eine Terz oder oben eine Secunde anfügen. Der Generalbass aber führt ihn an als das Septimenaccord der II. Stufe — Schablone! — obschon er in seiner ersten Umkehrung, wo die IV. Stufe F den Bass, die Basis bildet, unstreitig wirksamer und praktisch brauchbarer erscheint:

g h d f — f a c d
5 7 2 4 — 4 6 1 2

Diese vermeintliche zweite Lage (Quintsextaccord des Generalbasses) erhalte uns vielmehr als erste, weil kräftigere erscheinen, während die vermeintlich erste Lage d f a c minder befriedigt und auch seltener gebraucht wird.

Analog wie diesen Hauptvierklang zählt der Generalbass den kleinen Septimenaccord auf: h d f a, der bekanntlich in C auf der VII. und in A-moll auf der II. Stufe »vorkommt«. Wir haben ihn zunächst als den Gegenbild des früheren Hauptvierklangs der IV. von Moll anzusehen. Wenn man d f a ebenso als IV vierter Ton eine Secunde erhält, so gestalten sich im Hinblick auf beide Tonarten Dur und Moll beide Accorde ganz analog.

Dur	c a g e,	f c a d,	f g h d	c a g e
	1 2 5 4	4 6 1 2	4 5 7 2	1 2 5 1
Moll	c a e a	d f a h	d e gis h	c a e a

Der Unterschied ist bloss der, dass Moll in seinem Tonikal- wie Unterdominantaccorde in a–c die absolute kleine Terz, einer in d–f als 4–6 eine zufällige kleine Terz aufweist, recte f ist die kleine Sext von A-moll.

Ich glaube sonach in diesen dreierlei vermeintlichen Septimenaccorden nachgewiesen zu haben, dass es sich nur um die sieben Töne in Dur wie Moll handelt, so wie um die sechs verschiedenen Intervalle 2, 3, 4, 5, 6, 7, wobei nur zu bemerken, dass 3 und 6 klein sind in Moll, während sie gross sind in Dur. Wie aber der Hauptvierklang der V allenthalben als solcher gilt, so darf wohl auch der der IV als solcher gelten, ohne dass wir nothwendig haben ihn erst von »Septimenaccorden« herzuleiten.

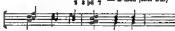
Wenn aber h d f a auch als 7 2 4 6 von C I gelten kann, so kann gis h d f ebenso als 7 2 4 |6 für A-moll I gelten; wenn aber h d f a = 7 2 4 6 für C-dur I ist, so muss ebenso für h moll gis h d f = 7 2 4 |6 sein; es ist sonach dieser vermeintliche »verminderte Septimenaccord« der VII. Stufe für C-dur und A-moll gleich, wenn er auch verschieden geschrieben werden muss, nur hinsichtlich seiner absoluten Intervalle ist er verschieden.

*) a. Kein Generalbass mehr! Wien 1869.
b. Die Einheit in der Tonwelt. Leipzig, H. Matthes 1869.
c. Die Neuclaviatur. Mainz, Ad. Holzm 1877.

h d f as
7 2 4 b6 = C-moll (oder Dur)



h d f gis
7 2 b6 7 = A-moll (oder Dur)



Dieser «neutrale Vierklang» hat also zunächst nur obige wahren Zahlen tragen, die jedoch mit dem Generalbass nichts zu thun haben.

Es wird vielleicht nicht uninteressant sein, einige accreditirte Tonlehrer zu vernehmen, wiefern aus ihren Anmerkungen zu entnehmen sei, ob sie nicht mehr oder minder mit meiner Anschauung übereinstimmen. So bezeichnet Dehn den Accord c-e-g, wie folgt:

»Nehmen wir z. B. den Dreiklang

c-e-g, so ist der Bass der Grundton } meine Tonart,
– – die Terz die Terz
– – die Quint die Quint
von e-g-c, so ist der Bass die Terz } meine Tonart,
– – die Terz die Quint
– – der Bass die Octave
von g-c-e, so ist der Bass die Quint } meine Tonart.«
– – die Quart der Grundton
– – die Sext die Terz

Dehn ist also trotz oder Unschwede im Grunde nicht Sinnes mit unserer Anschauung. Eben so zu ahnen, es fehlen ihm bloß die einfachen Begriffe: absolutes und zufälliges Intervall, wie ich sie meinem Wissen der erste schon vor 18 Jahren ausgesprochen, ohne jedoch durch ihn auf diese wesentliche Eigenschaft der Intervalle aufmerksam gemacht worden zu sein. Ich hielt vielmehr einige Jahre nach Erscheinen meiner ersten beiden Werke Umschau unter vielen Harmonie- und Generalbasslehren, ob ich nicht vielleicht irgendwo Spuren finde, die mich in meiner Behauptung bestärken könnten. Ich fand endlich bei Dehn den Langgesuchte. In seiner obigen Erklärung — so naiv sie klingt — liegt meine ganze Definition vom absoluten Intervall, die da lautet: Intervall ist die Beziehung eines Tones auf eine von mir gesetzte Einheit. Es folgt hieraus, dass eine Umkehrung so dass Wesen nicht Accordes nichts verändere. Liebe. Obschon all dies in obiger Angabe Dehn's liegt, ist er sich dessen nicht bewusst, denn er nennt den zweiten Accord e g c erste Umkehrung, aber auch zugleich Terz-Sext-Accord, den dritten Accord g c e zweite Umkehrung, aber auch zugleich Quart-Sext-Accord; er schreitet nicht Schritt vorwärts, aber auch zugleich wieder (zwei) zurück, steht also wieder auf demselben unfruchtbaren Fleck des Generalbasses; er ist liberal und zugleich reactionär, er nennt ebenso das Wahre wahr wie das Falsche, es ist auf dem Wege zur Vereinfachung, aber alsbald fällt er zurück in die alte unwahre nichts beweisende unlogische Anschauung des Generalbasses.

Auch Gottfr. Weber in seiner Lehre der Tonsatzkunst (1824) hat schon unser absolutes Intervall, nicht sich ebenfalls dessen in all seinen Consequenzen bewusst zu sein, denn er sagt von e g c, der ersten Umkehrung der Dreiklange c e g, dass der g, welches ursprünglich Quint, nämlich Quinte des Grundtons war, vom Basstone so gezählt, als dessen Terz erscheine, obgleich es immer eigentlich Quinte der Grundharmonie oder Grundquinte bleibe. Es fehlt also ihm ebenfalls meine als die Auseinanderhaltung der absoluten und zufälligen Intervalle. Er ist es auch, der vor mehr als zwei Menschenaltern die vielköpfige Hyder der Generalbasses bekämpfte, indem er sich förmlich über ihr lustig macht, und Schicht's, und vor allem Knecht's 3600 Accorde, sowie dessen horrible Terzdecim-Undezimseptim-Accorde bespöttelt.

Trotzdem hält aber auch Weber die üblichen Accordnamen grösstentheils aufrecht; er ist noch nicht durchdrungen von der Maxime, dass Namen und Zahlen der Generalbasses nichts beweisen, weil sie auf die Zufälligkeit des Intervalls basirt, im Grunde falsch sind und selbst noch ungenau wären, wenn sie wahr wären. Nicht dass Knecht in äusserster Consequenz nicht Ungethüme von Accordnamen schuf, ja schaffen musste, ist das Lächerliche, sondern lächerlich ist, sobald man nicht einsehen will, dass schon der Name »Septimenaccord« lächerlich sein müsse.

Ich will nicht aufzählen, wie viel Harmonie- und Generalbasslehren ich durchstudirt, um endlich diese klareren Einblick in die Tonwelt zu erlangen; schade um so viel verlorene kostbare Zeit. Vielleicht bleibt mir doch dafür der Trost, einen Schärflein beigetragen zu haben, dass man einstens lerne: die Musik könne auch ohne Generalbass selbst ein noch lange fortexistirender Abschnitt bewältigt werden. Denn wenn durch die Neuschrift auch der Beweis hergestellt ist, dass die Orthographie keineswegs die gewaltige gewichtige Rolle zu spielen habe, wie man sich gern einreden möchte, dass sie vielmehr [wie früher nachgewiesen] Schuld trage an grösserer Disharmonie ja Kakophonie unseres Orchester, dass es eine höchst undankbare Arbeit sei, unseren Schubert oder Weber das Pensum zu corrigiren im Punkte der Orthographie, so kann und mag eben meine oder eine andere chromatische Neuschrift immerhin noch lange ein frommer Wunsch bleiben, wenigstens könnte die Theorie davon profitiren, sobald endlich einmal die Idee vom absoluten Intervall zum Durchbruche gelangt wäre. Denn »Einst wird kommen der Tag, wo der meine Ilium hinsinke« — wo der Generalbass begraben sein wird.

Ich frage jeden, der einmal folgende »Regel« des Generalbasses gelesen: »Jeder Septimenaccord g-h-d-f geht die Septime eine Stufe abwärts in die Terz«, ob ihm dieser Ausspruch nicht unlogisch erscheinen musste? Eine Septime bleibt doch nur, wenn sie eine Stufe abwärts geht, in die Sexte gelangen; da sie aber, wenn sie eine Stufe herabgeht, in die Terz gelangt, so kann sie ja noch keine Septime, sondern muss eine Quarte sein. Das wäre logisch. Dafür aber: credo quia absurdum! Man thue nicht Logik in die spanischen Stiefeln der Generalbasses zwängen, darf entweder nicht »Regeln« gläubig nach, oder man werfe alle Theorie ein Seite, also bloss einmal Talent überlassend, sein stubenrich besorgt keine verpönten Quinten oder Octaven zu machen, oder man bemüht sich etwas Natürlicheres, Einfacheres zu finden.

Ich gestehe: obige »Regel« habe ich nie begriffen, obschon ist Generalbass die Worte des Dichters gelten: »Das Unbegreifliche, hier wird's Ereigniss.«

H. J. Vincent.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Elementar-Theorie der Musik. Ein stufenweis geordneter Lehrgang des Wissenswerthesten in der Tonkunst mit besonderer Rücksicht auf das Pianofortespiel. Als Leitfaden für alle Lehrer wie für den Selbstunterricht bearbeitet von **Hermann Nürnberg**. Langensalza, Gressler 1880. 47 Seiten 8. Pr. 75 ₰.

Ein langer Titel für ein kleines Buch. Der Verfasser scheint sich nicht recht klar darüber gewesen zu sein, wie er seine Schrift betiteln solle. Jetzt giebt er drei Titel, die aber wie alles Weitschweifige, doch noch keine rechte Vorstellung von

dem Inhalt verschaffen. »Mit besonderer Rücksicht auf das Pianofortespiel« soll diese Unterweisung abgefasst sein, und wie sehr solches der Fall ist, ersieht man leicht. Die »Einleitung« bespricht die Haltung des Körpers, der Hände, Finger u. s. w. beim Clavierspiel, darauf werden fünf Kapitel mit den elementarsten Musikkenntnissen ausgefüllt; die folgenden Abschnitt behandelt verschiedene Modificationen des Spiels (legato u. dergl.), dann sich andere über Vortrags-Bezeichnungen und das Metronom anschliessen. Nachdem wir über Tonleitern und ihren Fingersatz nebst dem Rhythmus ein bischen gehört haben, folgt ein verhältnissmässig langes Kapitel über Verzierungen beim Clavierspiel. Die beiden nächsten Abschnitte besprechen die »Lehre von den Intervallen« und »das Wichtigste von den Accorden«, aber also allgemeiner Art. Kapitel 15 und 16 über Vortrag und Pedalfolge haben es wieder blos mit dem Clavier zu thun, und das letzte und längste Kapitel »die wichtigsten Regeln im Fingersatze« behandelt natürlich ebenfalls Angelegenheiten, welche ausschliesslich nur dieses Instrument betreffen.

Wenn man der Herr Verfasser von seinen 47 Seiten mehr als die Hälfte zu technischen Unterweisungen des Clavierspielers gebraucht, so hat er dieses in den Titelworten »mit besonderer Rücksicht auf das Pianofortespiel« bei weitem nicht genügend angegeben; denn nicht mit »besonderer«, sondern mit ausschliesslicher Rücksicht auf den angehenden Clavierspieler ist das Büchlein geschrieben. Kein Anderer kann dasselbe mit Nutzen gebrauchen, weil er die einzelnen Theile einer elementaren Theorie, welche darin zerstreut sind, in hundert Werken besser und vollständiger findet. Richtige Titel sind aber nicht blos wünschenswerth, sondern eine literarische Pflicht, welcher Herr Nürnberg hier nicht nachgekommen ist. »Das Nöthige aus der Elementar-Theorie der Musik und aus der Methodik des Pianoforte-Unterrichts, als Leitfaden für angehende Clavierspieler zusammen gestellt von E. N.« — wenn dieser oder ein ähnlicher Titel gewählt wäre, so würde man sofort wissen, was zu erwarten ist, und nicht irre geleitet werden. Der von uns vorgeschlagene Titel enthält aber trotz seiner kürzeren Fassung mehr als der jetzt gewählte, weil er den Hauptinhalt, die Methodik des Clavierspiels, deutlich angiebt; und wir sind überzeugt, dass ein solcher Titel sich auch für den Verkauf des Büchleins am vortheilhaftesten erweisen würde. »Ein stufenweis geordneter Lehrgang des Wissenswerthesten aus der Tonkunst« — was kann man sich nicht alles bei diesen Worten denken! Was ist nicht alles wissenswerth in der Tonkunst! Und sodann der »stufenweis geordnete Lehrgang«! Glaubt Herr Nürnberg wirklich, wenn er auf Mälzels Metronom die Tonleitern, auf diese die Verzierungen, sodann Intervalle und Accorde, darauf Vortragsarten und endlich den Fingersatz folgen lässt, dass er damit einen »stufenweis geordneten Lehrgang« hergestellt habe? Eine solche Behauptung konnte doch wohl nur im Scherz gemeint sein. Wir machen es dem Verfasser durchaus nicht zum Vorwurf, dass bei ihm kein stufenweis geordneter Lehrgang vorhanden ist: denn als praktischer Clavierlehrer weiss er so gut wie wir, dass die Lehre durchaus nicht stufenweise vor sich zu gehen pflegt, sondern rück- und vorschreitend je nach dem Bedürfniss des betreffenden Schülers. Aber weshalb dann ein solches Titel-Lasso?

In den betreffenden Grenzen kann die vorliegende Schrift mit Nutzen gebraucht werden. Es ist zu loben, dass der Verfasser gleich eingangs versichert, er beabsichtige nicht, mit derselben der musikliebenden und clavierspielenden Welt eine neue Methodik zu verkünden. Auch wenn er hinsichtlich des Clavierunterrichts . . . Schön wäre es, wenn beiden Unterrichtsabtheilungen ein besonderes Buch gewidmet wäre, der Theorie nur und nur den technischen Beispielstücken, wo das eine in correspondirenden Paragraphen auf das andere hinweist.« Unlängst bei Besprechung des Wieck'schen Vademecum haben wir denselben Wunsch geäussert und dabei bemerkt, dass derselbe in Wieck's Büchern zum Theil bereits erfüllt ist. Aber etwas Festes für weite Kreise Annehmbares wird sich auf diesem Gebiete schwerlich schaffen lassen, weil die Gewinnsucht immer neue Methoden auf den Markt bringt. Wenn man etwa der Verfasser das angedeutete Lehrbuch in zwei gesonderten Theilen publicirte und damit Erfolg hätte, so würde er erfahren, dass schon sechs Monate später ein Concurrent zur Stelle wäre, welcher mit Worten und Noten bewiese, dass Lehre und Musik in, unter und zwischen einander der einzig richtige und Erfolg verheissende Weg sei.

Das Elementare ist meistens thatsächlich mitgetheilt, wie es sein sollte, ohne einfliessende Urtheile weiterer Art; aber nicht immer ist dies der Fall. Bei Erklärung der italienischen Tempo- und Vortragsbezeichnungen lobt er es, dass auch hier in unserer Zeit der Gebrauch der deutschen Sprache üblich geworden ist, »was dem namentlich der grosse Tonsetzer Robert Schumann zu dankenswerther Weise angebahnt hat«. Dieser Fortschritt ist aber nichts als ein augenscheinlicher Rückschritt, mit welchem die Musik im Grossen und Ganzen nichts anzufangen weiss. Die betreffenden italienischen Benennungen sind eine Errungenschaft, die man nicht leichtsinnig oder im Wahn eines irre geleiteten Deutschthums preisgeben wird: denn sie sind mit festen Begriffen verwachsen und durch keine Uebersetzung oder Umschreibung völlig wieder zu geben. Dass sich in ihnen alle Nationen ohne weiteres musikalisch verstehen, ist ein Gewinn, zu dessen richtiger Schätzung allerdings erfordert wird, dass man über den nationalen Zaun etwas hinweg sieht.

Eine Beschränktheit anderer Art nehmen wir in dem Kapitel über die bei der Claviermusik angebrachten Verzierungen wahr. Hier sagt er: »Es gab allerdings eine Zeit, wo dies Verzierungswesen in Schnörkelwerk ausgeartet war; aber der gebildetere Geschmack hat den Zopf bald herausgefunden und den Ballast dahin geworfen, wohin er gehört, in die Rumpelkammer.« (S. 23.) Sehr unpassende Worte! Hätte Herr Nürnberg gesagt, die reichen Ornamente in der älteren Claviermusik erklärten sich aus der Art der damaligen Instrumente, so würde er die Schüler belehrt haben. Jetzt raubt er ihnen vom Standpunkt eines vermeintlich »gebildeteren Geschmackes« nur die Unbefangenheit und macht sie ruhelos dummer als sie gewesen sind. Wenn unsere Musiklehrer doch einmal ihre wahre Pflicht begreifen und eine wirklich objective Methode sich aneignen wollten!

Arrangements

Quintett für Horn, Violine, zwei Bratschen und Bass von **W. A. Mozart.** Arrangement für Horn und Pianoforte von **B. Kling.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 3 ℳ.

Concertino für Horn und Orchester von **C. M. v. Weber** Op. 45, für Horn mit Begleitung des Pianoforte bearbeitet von **B. Kling.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. ℳ 2. 75.

Diese schönen Compositionen sind hier von einem Künstler bearbeitet, welcher noch unlängst in seiner »Hornschule« den Beweis geliefert hat, dass er theoretisch wie praktisch zu solchen Arbeiten berufen ist. Das Concertino von Weber ist bedeutend schwieriger als Mozart's Quintett; im übrigen wetteifern beide Compositionen an Gehalt mit einander.

Bei der Betrachtung solcher Musik regt sich auch aufs neue unser Bedauern, dass ein so vorzügliches und eigenthümliches Instrument wie das Horn nicht häufiger von Musikfreunden cultivirt wird. In früherer Zeit war es hierin wirklich besser bestellt; denn es gab allenthalben Dilettanten, mit denen ein

Orchester gebildet werden konnte, selbst in kleinen Orten war solches möglich. Wie sieht es aber jetzt aus? Sogar die Flöte, diese treue Begleiterin des Kunstfreundes der alten Zeit, ist verschwunden und hat sich in die Kreise des Musiker zurückgezogen. Ein weiterer Nachtheil liegt aber auch noch darin, dass die feinere Execution der Blasinstrumente selbst bei den technischen Künstlern abnimmt, wenn sie nicht durch die Theilnahme vermögender Dilettanten Anregung und Erwerb bekommen. Mit dem, was selbst grosse Meister auf Blasinstrumenten sich jetzt durch Privatunterricht verdienen können, sieht es traurig aus. Sie müssen daher den ganzen Tag in öffentlichen musikalischen Aufführungen herumblasen, und was dabei herauskommt, erfahren wir alle Tage.

Kinderscenen. Leichte Stücke für Pianoforte von **R. Schumann** Op. 15. Für zwei Violinen, Viola und Violoncell bearbeitet von **Carl Schröder**. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 3 *M*.

Diese Uebersetzung der kleinen tändelnden Kinderstücke von Schumann in das Saitenquartett ist wohl mehr als eine Laune oder Curiosität zu betrachten, denn eine Nothwendigkeit dazu liegt in keiner Hinsicht vor. Weder sind die Stücklein besonders vielstimmig gedacht, noch fehlt es an unterhaltenden Sätzen von geringem Umfang für Quartettspieler, noch werden vier erwachsene Personen, wenn sie sich mit ihren Instrumenten irgendwo zusammen finden, um sich und Andere mit guter Musik zu erfreuen, besonders aufgelegt sein, derartige kleine Schnurren zu executiren. Wir sind daher ausser Stande, etwas zur Empfehlung derselben zu sagen. Aber weil sie nun einmal da sind, mag es ja auch Leute geben, die sie willkommen heissen.

Aus unsern vier Händen. 25 Clavierstücke und Lieder für die Jugend componirt von **Carl Reinecke.** Op. 194. Leipzig, Breitkopf und Härtel. gr. 4. Pr. 4 *M*.

Clavierstücke allein für die Jugend hat der Autor schon verschiedene publicirt, Lieder allein ebenfalls; hier sind nun Spiel- und Singstücke in einem Heft beisammen. Das ist das Neue daran, der Titel ist natürlich ebenfalls neu. An Liedern mit Texten ist übrigens nichts weiter da als No. 11 auf Ostern, No. 16 auf Pfingsten, Nr. 19 eine Geburtstags-Gratulation, und No. 22 betitelt »Schlittenfahrt in der Stube«: wenig, und doch schon mehr als zuviel. Diese Lieder (namentlich die beiden ersten) zeichnen sich aus durch Trivialität in der ganzen Haltung und durch eine musikalische Behandlung, welche man nur als schlecht bezeichnen kann. Oder welcher andere Ausdruck wäre passend für Stellen wie die folgende:



(S. 24.) Und ähnlich überall. Das hat als Singemusik, wie überhaupt als Musik, gar keinen Sinn mehr und ist lediglich als Product und Folge der Vielschreiberei zu begreifen. Soweit unsere Erfahrung reicht, haben diese werthlosen Tändeleien aber nicht einmal ein Publikum, oder so zu sagen, nur ein gemachtes Publikum; wir können deshalb uns so weniger die Nöthigung zu solchen Publicationen einsehen. Aber auch dann, wenn die kaufende Menge an allerlei Extravaganzen direct ermuntert, muss der wahre Musiker stets die Grenze im Auge behalten, welche Kunst und Industrie scheidet.

Nachrichten und Bemerkungen.

* Die Concert-Ouverture »Frau Aventiure« von Franz von Holstein (Op. 41 [illegible] Rieter-Biedermann), welche wir in der vorigen Nummer dieser Zeitung besprochen, gelangte nun auch im philharmonischen Concert in Hamburg zur Aufführung. Der »Hamb. Correspondent« schreibt darüber: »Die hier zum ersten Mal zu Gehör gebrachte Concert-Ouverture führt den Titel »Frau Aventiure«. Man kann geneigt sein, die Veranlassung dazu in einem Zugeständniss an eine bestimmte Richtung des Modegeschmacks zu suchen, welche Victor Scheffel durch seine poetischen Nachbildungen namhafter Dichter aus der Zeit des alten Minnegesangs heraufbeschworen; ein Unternehmen, welches er durch den zusammenfassenden romantischen Titel »Frau Aventiure« in das passendste Helldunkel der Stimmung rückte, die er mit dem Inhalt des Buches anzuregen wünschte. Etwas von jenem romantischen Clair-Obscure klingt nun wohl auch aus der [illegible] Fr. v. Holstein's schon Ouverture dem Hörer entgegen, besonders wenn man den [illegible] Satz in langsamer Bewegung in Beziehung bringt mit Vorstellungen mittelalterlicher Sagenwelt, die den fahrenden Sängern in ritterlichem Streben die Schwingen der dichterischen Begeisterung lieh, mit der sie die abenteuerlichen Fahrten und Schicksale des Ritterthums und der Minne so schwunghaft besangen und feierten. Die sicherste Probe auf die zutreffende Deutung der Ouverture und ihr unmittelbares Verständniss würde sich ergeben, wenn ein musikalischer Hörer die beabsichtigte Beziehung sogleich herausfühlte, auch ohne davon Kenntniss zu besitzen, dass der Autor seinem Tonstück die Ueberschrift »Frau Aventiure« gegeben habe. Solche Probe aber dürfte sich kaum als stichhaltig bewähren. [Würde auch an sich der Natur und dem Genius der Instrumentalmusik garnicht entsprechen. *D. Red.*] Auch spricht sich in dieser Musik eine so eigenartige Charakteristik aus, dass jeder kundige Hörer sie eher wohl als eine Frucht der romantischen Schule anerkennen wird, welche in Gade und verwandten Meistern derselben Vertreter einer Specialität des romantischen Stils besitzt. — Fr. v. Holstein wurde durch seine letzte Krankheit an der Vollendung dieses liebenswürdigen Klangwerkes und schön stilisirten Ouverture verhindert. Er hinterliess von ihr nur den Entwurf und Andeutungen seiner instrumentalen Ausführung. Eine solche Skizze zu vollenden, ohne den Absichten des Autors untreu zu werden, den wenigsten Aufgabe, welche nun von einem Musiker so glücklich als so geschickt gelöst werden konnte, der mit dem sichersten Beherrschung der Sache und des Könnens [illegible] nicht allein eine seltene Selbsterkenntniss verband, sondern auch auf Grund langjährigen freundschaftlichen und künstlerischen intimen Verkehrs mit dem Autor sich gestehen durfte, dass er den zum Theil sehr flüchtigen Andeutungen der Skizze das volle Verständniss und die einheitlichste Lebenseinstimmung mit ihrem Verfasser entgegenzubringen vermöge. In diesem Falle befand sich Albert Dietrich, Hofkapellmeister in Oldenburg, als er es unternahm, das Werk seines verewigten Freundes zu vollenden. Wer andere Musik von Holstein kennt und die oft feinen Züge ihrer individuellen Eigenart mit Dietrich's Bearbeitung zu vergleichen vermag, wird erstaunen müssen über das originale Gepräge, welches die ausführende und vollendende Hand hier erreichte.«

Berichtigung.

Der Verfasser des Artikels »Historische Versuche über den musikalischen Affect« in Nr. 7 ersucht, [illegible] Madeweiss was dort zufolge eines Missverständnisses nicht angegeben wurde. — Als Druckfehler wolle man in jenem Aufsatze berichtigen:

Sp. 100 Z. 22 v. u. »Einer Geologi des Anderen Werke« — muss heissen [illegible].

Sp. 101 Z. 6 v. u. »[illegible] Stunden« — muss heissen »[illegible] Stunde«.

In dem Artikel desselben Autors »Russische Reminiscenzen« in No. 6, Sp. 120, Z. 22 statt »Noie?« — lies franz. »Noie?«

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 17. März 1880. | Nr. 11. | XV. Jahrgang.

Inhalt: Zur Mozart-Literatur (Mozart nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen, von Dr Ludwig Nohl) (Schluss.) — Ueber Händel's fünfstimmige Chöre (Fortsetzung.) — Harmonielehre und Generalbass. II — Anzeigen und Beurtheilungen (Liederbuch für den Gesangunterricht und Handbuch für den theoretischen Gesangunterricht in deutschen Schulen von J. F. Rusland). — Nachrichten und Bemerkungen (Fürst Tagore. Indische Oper). — Anzeiger.

Zur Mozart-Literatur.

Mozart nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen, von Dr **Ludwig Nohl**. Mit den Bildnissen von Mozart als Knabe und Mann, Constanze Mozart, Familie Mozart. Leipzig, Fr. Thiel. 1880. 440 Seiten gr. 8. Pr. 8 ℳ.

(Schluss.)

Der Vergleich, welchen Barrington zwischen Händel und Mozart zieht, ist besonders deshalb nicht ganz zutreffend, weil die angeführten Thatsachen unrichtig sind — und ein Nohl, dem jede Gelegenheit willkommen ist, um Händel herab zu setzen, würde dieses ausgebeutet haben, wenn sein Gewissenhaftigkeit es nicht verhindert hätte. »Der hochwürdige Mr. Mainwaring« ist eine schiefe Uebersetzung, denn »Reverend« bedeutet hier einfach einen Theologen, und Mainwaring (dies ist sein Name!) war nicht »hochwürdig« als er in London anonym die Biographie Händel's schrieb, er lebte als junger Literat in London und verfasste das Werk wahrscheinlich im Buchhändlerauftrage unmittelbar nach Händel's Tode. Diese »Memoirs« sind auch nicht »Denkwürdigkeiten« im heutigen Sinne. Mattheson, welcher das kleine Buch sofort übersetzt publicirte (Hamburg 1761), bezeichnet es ganz richtig als »Lebensbeschreibung«. Herr Nohl weiss von alle dem natürlich kein Wörtchen. Ebenso wenig weiss er, was für ein Geschöpf Händel's Oper »Almeria« aus seinem 14. Lebensjahre eigentlich gewesen sei. Für die Leser dieser Zeitung ist es fast unnöthig zu bemerken, dass damit kein anderes Werk gemeint ist, als die berühmte »Almira, Königin von Castilien«, Händel's allererste Oper; diese die merkwürdigen Schicksale dieser Composition sind nicht nur im ersten Bande meiner Biographie Händel's, sondern auch anfänglich in dieser Zeitung eingehend besprochen. Das Werk selber ist vor sieben Jahren (1873) als Band 55 in der Ausgabe der Händelgesellschaft von mir publicirt und dadurch für jeden zugänglich geworden, der sich nur nicht, wie Hr. Nohl, selber als Brett vor den Kopf nagelt. Diese Almira nun wurde von Händel (wie die Leser aus früheren Artikeln sich wohl noch erinnern) in den Herbstmonaten des Jahres 1704 geschrieben, also in seinem zwanzigsten Lebensjahre. Eine solche Production kann daher nicht mehr als das Werk eines Kindes angesehen werden, und der Vergleich Barrington's wird insofern hinfällig, und zwar entschieden zu Gunsten Mozart's. Aber die Münze hat eine Kehrseite, und diese sieht doch etwas anders aus. Händel's Erstling Almira trat in einem solchen Glanze hervor, dass er den Stern des wahrhaft genialen Keiser, des grössten und fruchtbarsten deutschen Operncomponisten der damaligen Zeit, für den Moment erbleichen machte, und diese

Wirkung übte Almira anfangs bei dem Hamburger Opernpublikum (1704) zum zweiten Male, wo Keiser's wirklich schöne originelle Musik ebenfalls nicht dagegen aufkommen konnte. Mozart leistete mit seinem »Idomeneo« etwas Aehnliches, obwohl er gegen Gluck nicht ganz dieselbe Wirkung erreichte, und wenn man nun auch in Anschlag bringt die reifere Gestalt, welche die Oper inzwischen erlangt hatte, so ist doch nicht zu vergessen, dass Mozart bei der Composition des Idomeneo bereits einige Jahre älter war und dass in diesem Lebensabschnitte wenige Jahre sehr viel ausmachen. Aber stellen wir einmal beide Werke ohne alle Zeitcalculation musikalisch neben einander, wie sie uns sind — aus der Almira singt Frau Peschka-Leutner ein Stück (die Arie »Kochet, ihr Adern«) sogar auf grossen Musikfesten, aus Idomeneo hat man dies noch nicht gehört, und wenn es auch der Fall wäre, so würden beide Werke damit doch nur als gleiche neben einander sitzen. Was die sonstigen Zeugnisse Händel'scher Frühreife anlangt, so war Mozart hier unvergleichlich im Vortheil, weil von ihm Alles und von Händel, wie es schien, Nichts erhalten war. Erst seit einem Jahre liegen (im 27. Bande der Händelausgabe) die sechs »Sonates« oder fugirten Trios vor, welche Händel etwa zehn Jahre alt niederschrieb, bevor er Unterricht in der Composition erhalten hatte, und mit diesen verbürgten Zeugnissen in der Hand kann man jede Herausforderung annehmen, welche hinsichtlich der Producte musikalischer Frühreife erlassen werden sollte, selbst von Seiten Mozart's: denn etwas Erstaunlicheres in seiner Art, als jene Trios, ist nicht vorhanden und nicht denkbar.

Hiermit verlassen wir die Parallele und bemerken nur, dass das grösste musikalische Wunderkind, welches die Musikgeschichte kennt, nicht in Mozart erschien, sondern einige Jahre später in dem Engländer William Crotch.

Barrington's Bericht wird, wie gesagt, von Hrn. Nohl ohne Quellenangabe deutsch mitgetheilt. Dagegen lässt er das, was der Engländer Kelly in seinen »Erinnerungen« über Mozart, Gluck und sonstige Wiener Musikgrössen mitgetheilt hat, S. 223—2.. in englischer Sprache abdrucken, ohne eine Uebersetzung beizufügen. Wirklich sehr passend für Leser, die er als so ständig ansieht, dass er ihnen sogar kleine fremdsprachige Redensarten, welche man noch in jedem Fremdwörterbuche erklärt findet, glaubt verdeutschen zu müssen! Er sagt S. 222: »Wir geben seinen [Kelly's] Bericht, da er das erstemal ist, dass derselbe vollständig erscheint, noch im Originaltext.« Fast sollte man hiernach meinen, Hr. Nohl habe ihn irgendwo aus dem Verborgenen ans Licht gezogen, oder das Buch Kelly's, welches 1826 erschien und bei einem Gange

durch die Londoner Strassen im Büchertrödel überall gefunden werden kann, sei eine nur wenigen Grandgelehrten bekannte Incunabel. Die »Transactions«, welche Barrington's Brief publicirten, sind damit verglichen wirklich selten, und es ist keine Frage, dass dieser Brief, der sich nur mit Mozart beschäftigt, weit eher verdient im Original vorgelegt zu werden, als das unterhaltende Geplauder Kelly's, welches von einem Gegenstande zum andern überspringt und selbst für den Kundigen in dem englischen Gewande absolut keinen höheren Reiz besitzt, als in dem deutschen. Ueberdies sind es lauter Brocken, die hier mitgetheilt werden, diese von Hrn Nohl sehr »Saure« zusammengesetzt, ist bei Kelly über 74 Seiten (von S. 222 bis 272) zerstreut. Der Leser ersieht hieraus die Thorheit, mit welcher einem Sammler »Originaltexte« umkramt. Wollte er übrigens den Kelly »vollständig« plündern, so hätte er doch mit dem Bezuch desselben bei Haydn (S. 121 ff.) beginnen und dann noch einiges über den Salzburger Erzbischof (S. 273—282) beifügen sollen, weil es an sich werthvoll ist und sodann, weil ein Berichterstatter erst daraus erkannt werden kann, wie er verwandte Zeitgenossen beurtheilt.

Was wir soeben bei Kelly verurtheilt haben, bringt Hr Nohl unmittelbar darauf auch bei Lorenzo da Ponte, dem Dichter des *Don Giovanni* und *Figaro*, zur Anwendung. Aus den »Memorie« desselben wird der Mozart betreffende Theil ebenfalls im Originaltext d. h. in italienischer Sprache mitgetheilt, ohne irgendwelche Verdeutschung! Die Auszüge füllen 13 Seiten (S. 312—324), eine recht bequeme Art, Bogen zu füllen. Ob aber die Vertauschung der Rollen — nach welcher der Autor es sich leicht macht, um es seinen Lesern schwer zu machen — diesen Lesern so ganz recht ist, wird der Hr. Verleger nachgerade wohl schon beurtheilen können. Bei diesen Auszügen aus da Ponte sei die »Vollständigkeit, wie sie hier zum erstenmal waltete«, sagt Hr Nohl, »um so nothwendiger, als die bisher erschienenen Uebersetzungen ebenso unvollständig wie unvollkommen sind.« (S. 312.) Wahrhaft erbaulich! Wenn die bisherigen Uebersetzungen seiner unvollständig wie unvollkommen sind, so wird dadurch nach dem gewöhnlichen Menschenverstande eine neue, eine vollständigere und vollkommenere Uebersetzung um so nothwendiger. Die Logik des Hrn Nohl ist aber anders gebaut: er beseitigt schlechte Uebersetzungen nicht durch bessere, sondern dadurch, dass er ein fremdsprachiges Original an ihre Stelle setzt, welches niemand versteht. Und das alles wieder bei leicht hingeschriebenen Lebenserinnerungen, wo die fremde Sprache als solche nicht die geringste Bedeutung hat. Wie man solche Thorheiten begehen mag, ist unbegreiflich. Aber an den fabrikmässigen Buchmacher einen vernünftigen Maasstab zu legen, ist vielleicht ebenfalls Thorheit.

Von den Erläuterungen und Anmerkungen, mit welchen der Sammler das klare Gewässer seiner Quellen trübe gemacht hat, bekamen wir schon vorhin einige Proben der Weisheit. Es ist aber darüber noch einiges zu sagen. Als charakteristisch wählen wir die Unterredung zwischen Kaiser Joseph II und Dittersdorf, welche letzterer uns in seiner Autobiographie mitgetheilt hat. Die betreffende Stelle lautet:

»*Kaiser*. Was sagen Sie zu Mozart's Composition?

Ich. Er ist unstreitig eines der grössten Originalgenies und ich habe bisher noch keinen Componisten gekannt, der einen so erstaunlichen Reichthum von neuen Gedanken besitzt. Ich wünschte, er wäre nicht so verschwenderisch damit. Er lässt den Zuhörer nicht zu Athem kommen; denn kaum will man einem schönen Gedanken nachsinnen, so steht schon wieder ein anderer herrlicher da, der den vorigen verdrängt, und das geht immer in einem so fort, so dass man am Ende keine dieser wahren Schönheiten im Gedächtniss aufbewahren kann.

Kaiser. In seinen Theaterstücken hat er den einzigen Fehler, dass er, wie sich die Sänger sehr oft beklagt haben, dieselben mit seinem vollen Accompagnement übertäubt.

Ich. Das sollte mich wundern. Man kann ja auch Harmonie und Begleitungsspiel anbringen, ohne die Cantilena zu verderben.

Kaiser. Ich habe schon vor einiger Zeit zwischen Mozart und Haydn eine Parallele gezogen. Ziehen Sie mir auch eine, damit ich sehe, ob sie mit der meinigen übereinstimmt.

Ich (nach einer Pause). Wollen mir Ew. Maj. erlauben, vorher noch eine Gegenfrage zu thun?

Kaiser. Immer zu.

Ich. Was machen E. M. für eine Parallele zwischen Klopstock und Gellert?

Kaiser. Hm! dass Beide grosse Dichter sind — dass man Klopstocks Werke öfter als einmal lesen muss, um alle Schönheiten zu verstehen, dass hingegen Gellerts Schönheiten schon beim ersten Anblick unverhüllt da liegen.

Ich. Hier haben E. M. meine Antwort.

Kaiser. Mozart wäre also mit Klopstock und Haydn mit Gellert zu vergleichen?

Ich. So halte ich wenigstens dafür.

Kaiser. Scharmant! Nun haben Sie mir wieder ein Stückchen in die Hand gegeben, womit ich dem Greybich auf seinen Gänseschnabel klopfen will.

Ich. Darf ich so kühn sein, E. M. um Ihre Parallele zu fragen?

Kaiser. Das sollen Sie gleich erfahren. Ich vergleiche Mozarts Composition mit einer goldenen Tabatière, die in Paris gemacht, und Haydns Composition mit einer, die in London verfertigt ist.« (S. 223—224.)

Wer möchte bei diesen köstlichen und echt zeitgemässen Einfällen, die heutzutage jedes Kind verstehen und beurtheilen kann, wohl eine Erläuterung für nöthig oder nur für wünschenswerth halten? Aber Hr Nohl hat Muth, gerade hier tritt Johann Ballhorn in Lebensgrösse hervor und giebt folgende Zurechtweisung von sich: — »Man sieht leicht, den Kaiser begriff im Grunde auch hier nur die äussere Erscheinung und fasste den Eindruck der äusserlichen Mache. Dittersdorf aber hat doch eine bestimmte Ahnung von Mozart's idealem Schwung, der ihn allerdings Klopstock gleicher, aber in Verbindung mit seinen übrigen Eigenschaften diesen neben Goethe und nur neben ihm stehen lässt. Vom Gellert in dessen Gesellschaft kommt doch nur aus seinem Tageruhm und seiner persönlichen Beliebtheit von damals. In den entscheidenden Eigenschaften hat nur der Dichtere nur Goethe und Schiller wenig Lessing in seiner dramatischen Klarheit mit Haydn Aehnlichkeit, doch der tieferen Humor hat letzteren voraus.« (S. 224.) Nun wissen wir es also. Man kann sich kaum etwas Geschichtsloseres denken, als diese Belehrung an einem Orte, wo niemand nach einem solchen Verlangen hat. Aber auch entschieden nachtheilig ist dieses Geschreibsel, und hauptsächlich deshalb reden wir hier dagegen. Denn es bestärkt die ohnehin in dem deutschen Publikum viel zu sehr vorwaltende Neigung, den Gesichtskreis in Sachen der Kunst und Literatur auf einige wenige Namen einzuengen, nämlich auf diejenigen Haupt- und Staatsclassiker, deren Opera omnia für eine lächerlich geringe Summe habhaft zu werden sind. Diese Schwäche hat uns dahin gebracht, dass unsere ganze Dichtungsgeschichte nur den Gelehrten bekannt geblieben ist, ein Missstand, der sich bei keiner andere gleich hochstehenden Nation Europas findet. Und in der Musik ist es ebenso. Was ist von deutscher Musik des sechzehnten und selbst des siebzehnten Jahrhunderts unter uns noch lebendig erhalten? Nichts. Aber in England singt man noch heute und sang man ohne Unterbrechung Kirchenstücke und Madrigale aus den Zeiten der Elisabeth, und Lully's Armide z. B. kann man noch immer in Paris hören. Wenn wir

jemals an einen ähnlichen, unserem grösseren musikalischen Reichthum entsprechenden historischen Continuität kommen sollen, so ist das wirksamste Mittel dazu, dass die musikalischen Schriftsteller ihre nationale Schwäche erkennen und übereinstimmend zu bekämpfen suchen. Aber Hr. Nohl schlägt den gerade entgegen gesetzten Weg ein; er schmeichelt bei jeder Gelegenheit dem grossen Haufen, offenbar bestimmt, einen Zugehörigkeit zu demselben zu documentiren. Bei der Erwähnung Clementi's giebt er diesem den geringschätzigen Titel »Meistersinger« (S. 188), aber an derselben Stelle, wo die Gerechtigkeit verlangt hätte zu sagen (falls überhaupt etwas gesagt werden sollte), dass er um die Ausbildung der Claviermusik und des Clavierspiels grössere Verdienste sich erworben hat als Mozart. Und von Hasse schämt er sich nicht zu behaupten: »In der That, schon heute kennt man Hasse im Grunde nur aus Mozart's Leben.« (S. 185.) Wird allerdings richtig sein, soweit es Hrn. Nohl betrifft. Einen noch grösseren Beweis musikalischer Verwahrlosung liefert unser Sammler durch ein kühnes Fragezeichen, mit welchem er eine Mittheilung von Rochlitz bedacht hat. Dieser erzählt: »Unter den ältern Componisten schätzte er ganz besonders verschiedene ältere Italiener, die man leider jetzt lange vergessen hat, am allerhöchsten aber Händel. Die vorzüglichsten Werke dieses in seinen Fächern doch als übertroffenen [?] Meisters hatte er so inne, als wenn er lebenslang Director der Londoner Akademie zur Aufrechthaltung der alten Musik gewesen wäre.« (S. 287—288.) Wie wir schon oben bemerkten, Hr. Nohl hat wirklich Muth. Auch der Gleichgültigste, ja selbst der musikalisch Verkommenste hat sich bisher noch immer herbei gelassen, vorkommenden Falls zuzugeben, dass Händel in einigen Fächern etwas geleistet habe, was »noch nie übertroffen« ist. Erst Hrn. Nohl war es vorbehalten, mit diesem alten Vorurtheil zu brechen. Er hat allerdings gut brechen, denn er besitzt die glückliche Einsicht des Unwissenden, und das ist unter Umständen ein grosses Beneficium. Wie er hiernach die Thatsachen, welche in Mozart's Kunst direct auf Händel deuten, sich zurecht legt, wird sich jeder leicht sagen können; wir halten für unnöthig, auch nur noch ein Wort darüber zu verlieren.

Es ist ganz gut, dass ein solcher Monat, wie der hier angehäufte, vorliegt; sei es auch nur, damit unsere verständigeren Nachkommen etwas besser wüssten, und ihr Erstaunen kund geben können. Sie diese Nachkommen werden die vorliegende Sammlung vergleichen mit der Biographie Mozart's von Nissen (1828), einem der lobenswürdigsten und werthvollsten Erzeugnisse musikalischer Lebensbeschreibung, welche hier so drunt und so ordentlich geplündert ist; und sie werden sich wundern über den Verfall des Geschmackes in der musikalischen Literatur, der in den funfzig Jahren seit Erscheinen jenes Werkes eingetreten ist, und über die Trübung der Wahrheitsliebe. Es ist sicher genug, vor dem Urtheil der Nachwelt wird die musikalische Krausliteratur unserer Tage schlecht bestehen.

Ueber Händel's fünfstimmige Chöre.

(Fortsetzung.)

Unter diesen vier Versionen (die noch ungedruckte fünfte kommt zu den beiden letzten wesentlich überein) findet sich also nur ein einziger Chor zu fünf Stimmen, nämlich in der Bearbeitung C des Schlusschors »Harre du auf Gott«. Diesen besitzen wir demnach in den verschiedenen Versionen zu drei, vier und fünf Stimmen.

Der dreistimmige Satz in E-moll (Bd. 34 S. 228) beginnt mit einem Tenorsolo von 58 Takten, in welchem der Chor einfällt. Der vierstimmige Satz (das. S. 888) ist einen Ton tiefer gelegt, nach D-moll, weil hier nicht der Tenor, sondern der Bass Führer ist. Sein Solo zählt aber nur 47 Takte. Der Chor, welcher den letzten Takt des Solo bereits mitsingt, ist dreistimmig 40 Takte lang, vierstimmig aber nur 24. Man wundert hieraus, wie bedeutend der Chor bei der Stimmenerweiterung gekürzt wurde. Die Länge hat Händel bei dem vierstimmigen Satze auf andere Weise reichlich wieder eingebracht, nämlich durch ein angehängtes, mit der Version F (s. über 34 S. 870—874) übereinstimmendes »Alleluja« von ungewöhnlicher Ausdehnung, da es nicht weniger als 133 Zweiviertel-Takte zählt. Man wird hieraus schon entnehmen können, dass der dreistimmige Chor der frühere war.

Die beiden andern Versionen — C fünf-, E vierstimmig — unterscheiden sich von den ersten dadurch, dass sie ohne Orchesterbegleitung gehalten sind, noch mehr aber durch die gänzlich abweichende Musik. Der Satz ist hier vollständig verschieden von dem früheren, nicht einmal der Takt ist gleich, denn jener hat vier, dieser drei Viertel. Mit letzterem haben wir es hier also nur zu thun. Die fünfstimmige Version zählt 53, die vierstimmige 55 Takte, die musikalische Abweichung zwischen beiden kann daher nicht erheblich sein. Die Musik nimmt denselben Verlauf, die Erweiterung von zwei Takten bezieht sich lediglich auf den Schluss und ist im Grunde nur fürs Auge da, denn das »Amen« des fünfstimmigen Chores dauert ebenso lange, wie das »ich will ihm danken«, welches in dem vierstimmigen Stücke an dessen Stelle gerückt ist. Den Textinhalt anlangend, so ergiebt die Vergleichung, dass der fünfstimmige Satz in B-dur der ursprüngliche Entwurf ist, der vierstimmige in A-dur eine spätere Umschrift und theilweise Verbesserung desselben. Die Hauptverbesserung wird schon im dritten Takte angebracht. Zuerst schrieb Händel:



Hier traten also Alt II und Tenor (d. h. zwei Männerstimmen) gegen das im dem soeben angestimmte Thema mit einem Contrapunkt auf, welcher genau so wie das Thema anhebt und dadurch nicht allein mit diesem in eine störende Concurrenz tritt, sondern dem zugleich das soeben vom ersten Alt angegebene

führte Gegentheme erheblich verdunkelt. Dies änderte Händel dann wie folgt



und führte es so in dem ganzen Satze consequent durch. Im weiteren Verlaufe verbesserte er dann auch (Takt 21) noch die Octave zwischen Alt und Bass, welche ihm bei Niederschrift des fünfstimmigen Satzes entschlüpft war. Beides beweist die spätere Abfassung des vierstimmigen Chores. Wie es aber mit solchen Verbesserungen eines bereits vorhandenen Stimmgewebes immer eine missliche Sache ist, so sehen wir auch hier, dass die Beseitigung eines Uebelstandes sofort einen andern hervorruft: denn der spätere Eintritt des Tenors nöthigte den Componisten, jetzt seinen Text auf die Notengruppe des nächsten Taktes zu vertheilen, die anfangs (bei dem fünfstimmigen Satze) ganz richtig nur eine blosse Vocalisation auf o war.

Was nun aber diesen fünfstimmigen Satz als solchen anlangt, so ist seine Fünfstimmigkeit lediglich nur für das Auge vorhanden. Denn zuerst gehen Alt II und Tenor (wie das obige Beispiel zeigt) unisono mit einander; nach vier Takten schliessen sich die beiden Alte so aneinander, um sich in dem ganzen Stücke nicht wieder zu zertrennen. In Wirklichkeit ist nur der allerletzte Accord fünfstimmig, alles Vorhergehende aber vierstimmig.

Ein ähnliches Resultat erhalten wir bei der Betrachtung des anderen Satzes, welcher in den Anthems aus dieser Zeit in fünf Stimmen ausgeschrieben ist. Es ist der Chor »Ob ein ganzes Heer (Though an host of men)« in dem Psalm »Der Herr ist mein Licht« (S. 155—199), ein dauernd ausführlicher Satz. Die fünfte Stimme ist hier durch Tenor I und II entstanden, d. h. durch Theilung der unteren, nicht (wie bei dem vorigen Satze) der oberen Tenöre. Das Motiv wird zuerst von allen drei Tenoren unisono intonirt; vom dritten zum sechsten Takte sind die Stimmen wirklich fünfstimmig, dann tragen die beiden oberen Tenöre das choralartige Hauptthema gemeinsam vor, gehen darauf wieder auseinander, aber meistens so, dass der mittlere Tenor sich entweder seinem oberen oder seinem unteren Collegen anschliesst; ein richtig fünfstimmiger Satz entsteht nur auf Augenblicke, gleichsam zufällig in der Flucht der Töne, am andauerndsten einmal in sechs, ein andermal in neun zusammen hängenden Takten.

Das ist das magere Ergebniss der Fünfstimmigkeit des Anthems aus der Zeit bis 1720.

Eine reichere Quelle haben wir in anderen Kirchenwerken aus dieser Periode, nämlich in den drei Te Deum, welche in den nächsten zwölf Jahren nach der Utrechter Composition entstanden sein werden und daher schon als Mittelglieder zwischen den beiden Hauptwerken dieser Art uns hier besonders wichtig sein müssen.

Drei Te Deum in D-dur, B-dur und A-dur

(Band 37 der Händelausgabe.)

I.

Te Deum in D-dur (Bd. 37 S. 1—26.)

Dieses verhältnissmässig kurze Stück wird von Arnold in das Jahr 1737 gesetzt, wo es zur Feier der Ankunft der Königin Karoline geschrieben und aufgeführt sein soll. Weil die Handschrift augenscheinlich zu verschiedenen Aufführungen benutzt ist, wird Arnold's Irrthum durch eine solche spätere Vorführung veranlasst sein. Componirt ist das Werk sicherlich bald nach dem Utrechter Te Deum (um 1714) und zwar gleichfalls für die königliche Kapelle. Composition, Handschrift und Papier, alles weist ganz sicher auf diese Zeit hin. Der Inhalt des Stückes ist wie folgt:

1. *Soli und Chor* »Wir preisen dich« — zu fünf Stimmen (Canto, Alt I und II*), Tenor, Bass).
2. *Soli und Chor* »Der hochgelobte Chor der Apostel« — zu fünf Stimmen (dieselbe Ordnung).
3. *Soli und Chor* »Als du auf dich genommen« — zu fünf Stimmen (ebenso).
4. *Chor* »Tag für Tag erschallt dein Preislied« — zu fünf Stimmen (ebenso).
5. *Solo für Alt* (Tenor) »Verleih, o Herr«.
6. *Chor* »O Herr, auf dich steht mein Hoffen« — zu fünf Stimmen (ebenso).

Hier haben wir also ebenfalls ein in fünf Stimmen angelegtes Te Deum, welches man insofern als den Vorläufer des grossen Dettinger Composition ansehen kann. Aber die Stimmenvertheilung ist die entgegengesetzte: denn nicht die obern Stimmen breitet sich aus, sondern die mittlere, das Gebiet des hohen Männergesanges.

Bei der Betrachtung des Einzelnen machen wir dann wieder die Wahrnehmung, dass die getheilten Stimmen nur selten wirklich auseinander gehen und meistentheils unisono einher schreiten. Von den 35 Chortakten des ersten Satzes sind blos acht fünfstimmig; bei den 11 Takten des zweiten ist das Verhältniss noch ungünstiger, denn hier findet sich kaum eine auseinander gehende Note, alles wird in vier Stimmen abgemacht. An dem dritten Satze betheiligt der Chor sich mit 12 Takten, von denen ebenfalls keiner auf Fünfstimmigkeit Anspruch erheben kann. Etwas günstiger gestaltet sich das Verhältniss bei dem nächsten Chore, wo von 16 Takten wenigstens zwei oder drei fünfstimmig sind. Der Schlusssatz dagegen, welcher bei seiner Ausdehnung auf 19 breite Takte von allen Abschnitten dieses Te Deum am meisten den Titel eines Chores zukommt, enthält in seinem ganzen Verlaufe noch nicht einen Ton, welcher den Gesang über die blosse Vierstimmigkeit hinaus führte.

Als wahren Vorläufer des Dettinger Te Deum darf man daher diese Composition wegen ihrer Fünfstimmigkeit nicht ansehen. Aber es giebt ein anderes Werk, welches jene Bezeichnung mit Recht verdient. Dies ist das grosse Te Deum in B-dur, das zweite der Sammlung.

(Fortsetzung folgt.)

*) In der Ausgabe habe ich statt Alto immer »Alto-Tenore« gesetzt, um anzudeuten, dass der Alt stets von Männerstimmen gesungen wurde. »Alto« bezeichnet hier also lediglich den Schlüssel, nicht die Stimme im modernen Sinne.

Harmonielehre und Generalbass.

II.

Nachdem ich früher schon in mehreren Aufsätzen nachzuweisen versucht, dass die ganze Musik- und Harmonielehre sich erst von den Fesseln des Generalbasses befreien müsse, wenn wir endlich zu einer einfach rationellen Theorie gelangen wollen, giebt mir eine längere Kritik S. W. Dehn's im Jahrgang 1874 d. Bl. Anlass, noch abermals mit diesem Thema zu befassen, indem ich mir erlaube, des Referenten Gottfr. Emil Fischer Worte anzuführen, die er S. 880 d. Bl. ausspricht. Er sagt: »Er giebt die Anleitung, dass man unter den Basston eines jeden Accordes die Basnote des Stammaccordes versehen mit dessen Signatur, schreibe, und dass man überdem noch mit einem darunter geschriebenen Buchstaben die Tonart bezeichnen soll, zu welcher der Stammaccord gehört, so kamen z. B. unter den Accord *es–a–c–f* zuerst die Note *f* als Basston des Stammaccordes *f–a–c–es* mit seiner Signatur, und derselben der Buchstabe *B*, wodurch bezeichnet, dass dieser Accord in die Tonart B-dur gehört. Referent findet diese letzte Bezeichnung aus zwei Gründen nicht zweckmässig. Denn erstlich lässt sie sich nicht bei allen Accorden anwenden, zweitens aber könnte diese Bezeichnung dem Anfänger leicht die unrichtige Meinung beibringen, als ob er beim Anschlagen eines Accordes sich noch gerade in der bezeichneten Tonart befinde, was in vielen Fällen falsch sein würde.«

Zur Erhärtung dieser falschen Anschauung, wie sie nicht blos einen Dehn allein, sondern auch einen Marx, Lobe, Richter, Jadassohn trifft, mit einem Wort alle Generalbassisten überhaupt angeht, erlaube ich mir einige Takte eines Andante von Beethoven mit der Interpretation und Explication Dehn's, dessen Lehrbuche entnommen, vorzuführen und später meine kurze bloss auf die Zahl I oder irgend eine andere chromatische Zahl, die auf I deutet, basirte Erklärung anzufügen. Der geneigte Leser wird sich selbst das Urtheil bilden, dass Dehn nichts anderes behaupten, als was mehr oder minder in allen Harmonielehren vorkommt, die alle auf derselben Basis des Generalbasses ruhen, es wird finden, wie wahr Fischer's Behauptung ist, aber auch einsehen, dass der Wille des Tonsetzers Beethoven sich auf die einfachste Weise in den einzigen Zahlen meiner Auffassung, die nichts mit dem Generalbasse gemein hat, ausspricht.

Andante von Beethoven.



Dehn's Erklärung: »Die Einleitung beginnt mit dem verminderten Septimen-Accord von G-moll. Durch stufenweise Fortschreitung des Basses von *fis* nach *f* findet eine Trugfortschreitung statt in den Dominant-Accord von B-dur oder B-moll (Takt 3 und 4); anstatt der regelmässigen Auflösung dieses Accordes folgt wieder eine Trugfortschreitung in den Quartsextaccord von A moll (Takt 5). Takt 6 der Dominantaccord von G-dur oder G-moll, und auf dem letzten Viertel desselben Taktes die dritte Umkehrung des Accordes auf der Quarte der Tonart. Im 7. Takt folgt die Auflösung des vorhergehenden Accordes in den Sextaccord auf der Terz der Tonart G-dur.

Bei dieser Auflösung ist zu bemerken a) die sprungweise Fortschreitung der Secunde der Tonart in die Quinte derselben, des Tones *a* nach *d* in der Oberstimme. b) Die Note *fis* in der zweiten Violine ist ein gebundener Vorhalt, denn sie liegt in derselben Stimme als eine wesentliche Note des vorhergehenden Accordes; die Fortschreitung dieses Vorhalts in der verzögerten wesentlichen Note, hier *g* als Sexte des auflösenden Sextenaccordes findet nicht in derselben Stimme statt, sondern in der Viola, welche das um eine Stufe entfernte *g* intonirt; hierdurch wird die zweite Violine ihrer stufenweisen Fortschreitung entbunden und kann (wie dergleichen in Instrumentalsätzen häufiger als in Vocalpartien vorkommt) sprungweise fortschreiten, weil die verzögerte Note doch stufenweise eintritt. Auf dem letzten Viertel des 7. Taktes folgt nun der Terzquart-Accord auf der Secunde der Tonart G-dur oder G-moll; statt der regelmässigen Auflösung dieses Accordes folgt Takt 8 eine Trugfortschreitung in die zweite Umkehrung des kleinen Septimen-Accords von Es-dur, also in den Terzquart-Accord auf der Quarte der Tonart. Takt 12 und 11 finden wieder Trugfortschreitungen statt und, wie in der Regel, durch stufenweise Fortschreitung. Takt 10 in die zweiten Umkehrung des verminderten Septimen-Accords von Es-moll oder in den Terzquart-Accord auf der Quarte von Es-moll. Dieser Accord schreitet Takt 11 in die dritte Umkehrung des Dominanten-Accords von Es-dur oder moll, also in den Secunden-Accord auf der Quarte der Tonart.« — Obschon das Beispiel 22 Takte weit fortgeführt und analysirt ist, habe ich um der Kürze willen nur vorstehende 11 Takte genommen, und lasse nun meine einfach rationelle Anschauung folgen:

Takt 1 und 2 *fis–a–c–es*, neutraler Vierklang,

\- 3 und 4 *f–a–c–es*, Hauptvierklang,

\- 5 *e–a – c – e*, A moll auf V,

\- \- (6 3) IV (6), Stufentausch,

\- 6 *d–fis–a–c* V (7 6 IV) Hauptvierklang,

\- 7 *h–d–G* Tonikal-Accord auf der Terz,

\- \- *a–c–d–fis* Hauptvierklang, zweite Umkehrung,

\- \- (2 IV V 7 (2 2 9 10) / p4 6 7 p9 (7 10 12 4) Stufentausch,

\- 8 und 9 *as–c–d–f* IV 6 7 6 Kleiner Vierklang, *d–f–as–c* zweite Umkehrung,

\- 10 *as–ces–d–f* IV Neutraler Vierklang *d–f–as–h* IV

\- 11 *as–b–d–f*, V Hauptvierklang, dritte Umkehrung.

Bei diesen kurzen Worten und Zahlen, basirt auf I oder irgend eine andere einzige Zahl, die den Willen des Tonsetzers manifestirt, wären wir im Grunde zu Ende, doch erlauben wir zu besserem Verständniss etwas weiter auszuholen, und Dehn's Worte von unserm Standpunkte aus näher beleuchten: »Die Einleitung beginnt mit dem verminderten Septimenaccord von G-moll.« Die Folge (5) zeigt diesen Vierklang für A-moll verwerthet, er ist also nicht Privateigenthum von G-moll, weil etwa *es* statt *dis* geschrieben ist. »Durch stufenweises Fortschreiten des Basses *fis* nach *f* findet man Trugfortschreitung statt in den Dominantseptimen-Accord von B-dur.«

Wir wissen, dass dieser neutrale Vierklang durch Alteri-

rung einer der vier Töne zu einem Hauptvierklang wird, ohne dass jedoch die gewollte Tonika aufhört I zu sein

Nach Sechter wäre dies eigentlich ein Zwitter-Septimenaccord und Beethoven hätte hier einen Fehler gegen die »Orthographie« begangen, denn eigentlich müsste in diesem Accord statt es *dis* geschrieben sein So will es die »Schule« des Generalbasses. Wir haben also zwei Fälle von sogenannten Tragfortschreitungen die aber nur unseren Grundsatz von Solidarität bekräftigen Die Auflösung dieser zwei verschiedenen Vierklänge (wie ich sie immer nennen mag) lässt uns dieselben gleich a priori als Eigenthum von o I erkennen das der Componist wollte Dem zu Worte sind sonach im gegebenen Falle gewahrt und mit ihm der ganze Generalbass.

»Takt h der Dominantseptimen-Accord von G-dur.« Der ist eine Lücke in Dehn's Erklärung. Wir fühlen sie nur durch »Stufentausch«. Der Tonsetzer will nicht mehr o I haben, sondern g I ergo muss e h werden, somit müssen auch alle sonstigen Intervalle ihre Zahlen ändern mit dem geänderten Willen des Tonsetzers

»Die dritte Umkehrung auf der Quarte der Tonart.« Hier sind wir mit Dehn einverstanden jedoch vergass er consequent dazu zu setzen »Secundquartsext-Accord« Für uns existirt dieser Name nicht und brauchte auch nicht für Dehn zu existiren

»Sextaccord auf der Terz der Tonart G-dur« bezeugt dass der Name Sextaccord wieder zur Laune ist

Alle folgenden Bemerkungen über »sprungweise Fortschreitungen« findet bei uns ihre Erklärung mit melodischer Stellvertretung und stimmen mit unserer Anschauung überein

»Auf dem letzten Viertel des 7 Taktes folgt der Terzquartaccord auf der Secunde«, lasset h bei a lässt abermals den Namen dieser Umkehrung als Laune erscheinen

»Statt der regelmässigen Auflösung folgt Takt 8 eine Tragfortschreitung in die zweite Umkehrung des kleinen Septimenaccords von Es-dur.« Es geht hier abermals ein Stufentausch vor sich Diese vier Töne geben G-dur nicht mehr in Betrachtung, betrachtet d nicht mehr als Dominante sondern als Leitton, weil er nach Es-dur will, ergo müssen alle vier Töne ihre absoluten Intervalle wandeln Im Hinblicke auf die gewollte Tonika *Es* erscheint der Ton o als Tritonus von *Es*, der nach es in *Es* Quarte will, c ist aber die Sexte, die über me nach *B* in die Dominante geht, *As* aber gilt doch sicher gegenüber von *Es* als unorthographische kleine Terz die *ges* heissen müsste, das herabgeht in die Secunde *f* der gewollten Tonika *Es* Wir sehen also laut diesem ausgeführten Beispiel, wie man aus dem Generalbass mittelst einer einzigen Zahl sich in den Labyrinthen der Tonlehre zurechtfinden könne wenn man erst die Tragweite der absoluten Intervalle erfasst hat

M. J. Fauconé.

Anzeigen und Beurtheilungen

Liederbuch für den Gesangunterricht an deutschen Schulen. Von **J. P. Rauland.** Drei Hefte in 8.

Heft I Einstimmige Gesänge 44 Seiten Preis 40 Pf.

Heft II Zweistimmige Gesänge 47 Seiten Preis 40 Pf.

Heft III Drei- und vierstimmige Gesänge 78 Seiten Preis 80 Pf.

Handbuch für den theoretischen Gesangunterricht an deutschen Schulen. Von **J. P. Rauland.** 58 Seiten in 8 Preis 40 Pf.

Berlin Weidmann'sche Buchhandlung 1879

Der Verfasser ist Gesanglehrer am Friedrichs-Werderschen Gymnasium in Berlin Man kann also hieraus schon Ahnen — wenn es nicht bereits aus dem Inhalt ersehen ist — dass sein Gesanglehre sich wesentlich an die höheren Schulen wendet. Es ist dies auf dem Titel nicht gesagt was auch insofern unnöthig war als die einfache Art, in welcher das vorliegende Unterrichtsbuch beginnt für beide wie niedere Schulen geeignet ist

Das erste Heft enthält nämlich lauter einstimmige Lieder in zwei Abtheilungen zuerst 48 Choräle sodann 38 Volkslieder, welche das Heft ziemlich gleichmässig füllen. Also für 22 Pfennige Choräle und darauf für 20 Pfennige sogenannte Volkslieder

Das zweite Heft steigt dann höher hinauf, zu zweistimmigen Sätzen Aber auch diese sind meist auch in Dorfschulen sehr wohl ausführbar. Die Ordnung ist hier dem ersten Heft entgegen gesetzt denn zuerst erhalten wir 55 weltliche Lieder, worauf 12 geistliche den Beschluss machen. Die Auswahl hat sich auch hier besonders an das gehalten was im Gesellschaftsgesange allgemein bekannt ist und zugleich eine leichte natürliche Zweistimmigkeit zulässt. Aber immer ist die Wahl nicht geglückt denn die populären »Volksweisen« haben nicht stets darauf Bedacht genommen, auch gut für zwei Stimmen sich einzurichten Als Beispiel führen wir Nr. 14 »Das Laub fällt von den Bäumen« in F-moll an Da ist so viel herum, Etwas zu wählen was vielleicht niemand kennt aber als zweistimmige Singübung bleibenden Werth hat Vielfach ist die Auswahl aber nur zu loben wir freuen wir uns noch besonders, dass der in diesem Fache vorzüglich begabte Breidenstein durch mehrere schöne Sätze gekennzeichnet ist Auch der viel zu sehr vernachlässigte, stets so natürlich ausdrucksvolle Zink ist hier wenigstens in einem trefflichen Stücke zu Worte gekommen Dessen »Nachtlied« (Nr 34) und Breidenstein's »Kukuk« (Nr 33) sollten sich unsere fabrikmässigen Kinderlieder-Vielschreiber zu ihrer Beschämung einmal etwas näher ansehen — Die geistlichen Stücke bestehen aus Chorälen, denen sich ein langes und in der Oberstimme etwas zu hoch geführtes »Danket dem Herrn« von Breidenstein anschliesst Hier wäre schon hin und wieder passenderes Material zu beschaffen aber dasselbe steckt zur Zeit noch in seltenen und meist unbekannten Büchern

Das dritte Heft besteht zwar ebenfalls aus zwei Abtheilungen aber hier ist Geistliches und Weltliches durcheinander gedruckt Die erste Abtheilung von 31 Stücken enthält dreistimmige, die andere von 19 Stücken vierstimmige Sätze Dem ersten Stücke ist die Bemerkung vorgesetzt »Die nachstehenden Gesänge sind grösstentheils in den C-Schlüsseln notirt — mit beigefügter Erklärung wo das c im Sopran- und wo es im Altschlüssel steht Es ist gewiss sehr passend Schlüssel zu wählen, welche die Noten wirklich in die fünf Linien bringen, wir haben schon wiederholt darüber gesprochen. In dieser Hinsicht ist bei mehrstimmigen Schulliedern der Altschlüssel für die tiefsten Stimmen besonders zweckmässig Anders verhält es sich mit dem Sopran- oder Discantschlüssel welcher für Gesang nicht bequem sondern entschieden schlechter ist als der Violinschlüssel Der letztere wird im Sologesange jetzt allgemein gebraucht während man bei mehrstimmigen Vocalsätzen noch immer die sogenannten C-Schlüssel anzuwenden pflegt angeblich wegen des gleichmässigen Charakters dieser Schlüssel, im Grunde aber nur nach Herkommen und aus Vorurtheil denn 𝄞 ist eben im Gesange so berechtigt wie 𝄢 unten Der Altschlüssel ist gut, der Tenorschlüssel unentbehrlich wir setzten dies schon früher auseinander Eine Vereinigung aller drei gebräuchlichen Schlüsselzeichen wäre in einem mehrstimmigen Gesange das Natürlichste Aber in Schulen wird man schwerlich dazu gehen können und

wir meinen, dass diejenigen Sätze, welche Hr. Roseland im C-Schlüssele gedruckt hat, für die überwiegende Mehrzahl derhalb so gut wie nicht vorhanden sind. Von den 11 Stücken dieses Heftes stehen 11 in den alten Schlüsseln, und zwar ziemlich bunt durcheinander. Sollen hierdurch den jugendlichen Sängern diese Schlüssel nach und nach geläufig gemacht werden, so haben wir nichts dagegen, aber die Zahl der Schulen, bei denen solche Experimente möglich sind, wird immer gering bleiben. Einem tüchtigen und besonders eifrigen Gesanglehrer soll namentlich an gelehrten Schulen keine enge Grenze gesteckt werden; doch wer für die Oeffentlichkeit gedruckt wird, halte sich immer auf einer leicht passirbaren mittleren Heerstrasse. — Die Auswahl der Gesänge ist in derselben Art beschafft, wie bei den vorigen Heften. Alles Mitgetheilte ist leicht sangbar und meistens auch natürlich und ansprechend im Ausdruck, der Klang durchweg ein schöner. Wer das hier Gebotene singt, geräth nicht auf Abwege. Als besondere Merkwürdigkeit ist noch, und zwar lobend, zu erwähnen, dass der Herausgeber mit den neuesten patriotischen Liedern uns fast ganz verschont hat. Nicht einmal die Wacht am Rhein figurirt hier, und zwar mit Recht.

Diesen drei Gesangheften hat Hr. Roseland nun ein kleines theoretisches Handbuch beigefügt, über welches noch einige Worte zu sagen sind. Zunächst aber wollen wir anführen, was der Verfasser selber über seine Methode erläuternd geäussert hat. Er schreibt:

> »Der Unterricht im Gesange ist zu allen Zeiten ein wesentlicher Bestandtheil der öffentlichen Erziehung gewesen, weil durch denselben die wahren Beziehungen des Volkes zu Gott, dem Fürsten und Vaterlande gepflegt und erhalten wurden. Das deutsche Volk zeigte durch die Hervorbringung seiner geistlichen und weltlichen Volkslieder, dass es sich der wahren Beziehungen von tiefinnerster Natur heraus bewusst ist, dass es Eins sich in der Liebe zu Gott, dem Fürsten, dem Vaterlande und in der Liebe zu seinem Nächsten gefunden; darum sind Choräle und Volkslieder die wahren und schönen Ausflüsse deutscher Volksthümlichkeit und müssen somit die Grundlage des Gesangunterrichts sein. In der gegenwärtigen Zeit vermögen sich wiederum die Stimmen der Staatsmänner, Pädagogen und Volksfreunde dahin, dass sie sich die Verpflichtung haben, für die Pflege des Volksgesanges nach besten Kräften einzutreten, um dem Volke mit seinem ureigensten Gesange seine Eigenart zu bewahren. Durchdrungen von der Ueberzeugung, dass der Gesangunterricht den an ihn gestellten Anforderungen nachzukommen im Stande ist, machte ich mich an den Versuch, aus dem reichen Schatze deutscher Volksgesänge eine knappe und doch nach jeder Richtung hin umfassende Anzahl geistlicher und weltlicher, ein- und mehrstimmiger Lieder auszuwählen, zu bearbeiten und methodisch zu ordnen. Gleichzeitig versuchte ich es, den vielfachen Verirrungen auf dem Gebiete der Musik ohne [illegible] Harmonielehre genannt, dadurch entgegenzutreten, dass ich im Anschlusse an den praktischen Gesangunterricht ein »Handbuch für den theoretischen Gesangunterricht an deutschen Schulen« schrieb, welches in knappster Fassung, in möglichster Klarheit die Elemente in der Theorie der Musik logisch darlegt. So musste der erste Abschnitt des Handbuchs von den rhythmischen, der zweite von den tonisch harmonischen und der dritte von den dynamisch [illegible] Verhältnissen des Gesanges handeln. Der praktische Lehrer wird aber sofort erkennen, dass es dem Wesen eines naturgemässen Lehrverfahrens entspricht, die verschiedenen Verhältnisse in steigender Verschmelzung und nach dem Grundsatze »vom Leichteren zum Schwereren« zu lehren.«

Wenn der Autor hier von der eigentlichen »Harmonielehre« nichts wissen will und besonders sich dagegen wehrt, dass der Name als gleichbedeutend mit dem einer allgemeinen Musiklehre gebraucht werde, so hat er vom Standpunkte eines Gesanglehrers an Schulen durchaus Recht, denn, denn er beweist eben durch sein theoretisches Handbüchlein, dass man alles wesentliche Material der Musik abhandeln kann, ohne sich mit einer eigentlichen Harmonielehre zu befassen. Im Gesange war die Harmonie oder das Accordwesen von jeher erst das Resultat der Stimmbewegung, nicht aber der Anfang, aus welchem alles ausgeht. Sobald ein begleitendes Grundinstrument hinzutritt, ändert sich die Sache allerdings ganz und gar. Dies muss man nur aufmerksam erwägen, dann kann über diese Benennungen gar kein Hader mehr entstehen.

Das vorliegende theoretische Heft ist in seiner Kürze sehr reich an nützlicher Unterweisung wie an zweckmässigen Sangübungen und verräth eine nicht gewöhnliche Einsicht und Klarheit in die hier in Betracht kommenden Verhältnisse, wodurch es sich von vielen anderen musikpädagogischen Erzeugnissen, welche die letzten Jahre auf den Markt gebracht haben, sehr vortheilhaft unterscheidet. Wir lenken daher die Aufmerksamkeit aller Betheiligten auf Hrn. Roseland's Liedersammlung nebst Handbuch und empfehlen sie zur Einführung.

Nachrichten und Bemerkungen.

* (Indische Musik. Fürst Tagore. Indische Oper.) Ueber einen Gegenstand, welcher hier bereits mehrfach zur Sprache kam und uns noch oft beschäftigen wird, lesen wir Nachstehendes in einem deutschen Reisebericht.

»In Calcutta besuchte ich auch den wegen seiner Liebhaberei für Hindumusik bekannten Sourindro Mohun Tagore. Er war ein ebenso liebenswürdiger wie häuslicher Gr[illegible], Ritter hoher europäischer Orden und mit Recht stolz auf der grosse Photographie S. M. des Kaisers Wilhelm mit dessen eigenhändiger Unterschrift. Er zeigte mir seine Collection äusserst kostbarer indischer Instrumente, meist aus Elfenbein mit edlen Steinen besetzt, und war freundlich genug, mir zu Ehren eine höchst originelle musikalische Abendunterhaltung zu veranstalten, sowie mir dann eine Sammlung seiner musikalischen und literarischen Werke für das Conservatorium in Berlin oder Köln zu schicken. In Lahore wohnte ich im Hause des Rajah Harbans Singh einer Theater-Vorstellung bei, die sowohl wegen des anwesenden Publikums — der gesammte eingeborene Adel, sowie die bedeutenderen Dichter und Schriftgelehrten in ihren prächtigen goldgestickten und mit Juwelen überladenen Gewändern, dem grossen weissen, goldburchwirkten Turban, an dem mancher Schmuck funkelte, der dennoch den Glanz der grossen [illegible] schwarzen Augen in keiner Weise beeinträchtigte — sowie auch wegen der darstellenden Künstler und der Oper selbst, deren Sujet und Musik mir äusserst interessant war. Eigentlich wurden drei Opern gegeben, ... [illegible], die andern drei und die letzte zwei Stunden dauern, doch begnügte ich mich mit der ersten. Eine Fee verliebt sich in einen schönen Prinzen und verspricht ihm, ihn in den Sommerpalast des Götterindra einzuschmuggeln, woselbst aber hierbei von dem bösen Genius abgefasst, zum Tode verurtheilt, rührt aber diese durch im Allgemeinen nicht bösartigen Gott durch einen herzbewegenden Gesang so, dass er ihr vergiebt und ihr sogar gestattet, den Geliebten in das Paradies mitzunehmen. Der Gesang war stets recitativ, hauptsächlich oder persisch. Das Orchester bestand aus mehreren complicirten Harmonica-Instrumenten und begleiteten die Künstler diese äusserst schwere Musik vollkommen aus dem Gedächtnisse. Die Motive sind ziemlich einfach und ansprechend, doch durch ewige Triller und Ueberschläge, kolossal Modulation der Stimme, viele ganze oder Vierteltöne wirkt der Gesang auf die Dauer äusserst ermüdend. Die Darsteller waren sämmtlich Männer; die Frauenrollen wurden durch auserlesen schöne und geschminkte Knaben dargestellt, auch waren die Costüme äusserst geschmackvoll, nur trugen die jugendlichen Künstler, wahrscheinlich auf Befehl des Rajah, um den Europäern zu zeigen, dass man hier zu Lande auch wisse, was man von einer wohlerzogenen Fee verlangen kann — weisse Glacéhandschuhe. Nach einigen Stunden aufmerksamen Zuhörens verabschiedete ich mich von meinem etwas champagnerseligen königlichen Gastfreunde und mir war zu Muthe, wie etwa einem Hindu, der den Bayreuther Festspielen beigewohnt hätte.« (Wiss. Beil. d. Leipziger Zeitung 1880, Nr. 18 S. 10.) Diese Anspielung auf die Bayreuther Vorstellungen dürfte ebenso gesund sein, wie die auf die körperliche Ebenbürtigkeit des trefflichen Tagore. Wann deutsche Reisebeschreiber doch endlich von den Engländern lernen wollten, wie man lakonisch und anständig sich ausdrücken und dennoch interessant sein kann.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Praenumeration 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 24. März 1880. | Nr. 12. | XV. Jahrgang.

Inhalt: Michael Kelly's Lebenserinnerungen. Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. — Ueber Händel's fünfstimmige Chöre. (Fortsetzung.) — Ueber Gesangsunterricht. — Anzeigen und Beurtheilungen (Für Orgel [S. de Lange, Sonate Op. 66]. Für Pianoforte zu vier Händen [Martin Roeder, Aus den Abruzzen Op. 10]. Clavier-Concerte von W. A. Mozart, neue revidirte Ausgabe mit Fingersatz und Vortragszeichen von Carl Reinecke. Zehn melodische Uebungsstücke für Vorgeschrittene im Pianofortespiel von Anton Krause Op. 25). — Berichte (Göttingen). — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

Mit nächster Nummer schliesst das erste Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das zweite Quartal rechtzeitig aufgeben zu wollen. **J. Rieter-Biedermann.**

Michael Kelly's Lebenserinnerungen.

Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Vorbemerkung. Von Kelly's autobiographischen Aufzeichnungen war in der vorigen Nummer bei der Recension des Nohl'schen Sammelwerkes über Mozart die Rede. Dieselben gehören zu den werthvollsten Erzeugnissen dieser Art, und ihre Bedeutung wird natürlich sehr erhöht durch die grossen weltberühmten musikalischen Persönlichkeiten, mit welchen der lebhafte Mann in Berührung kam. Weil sein Werk niemals übersetzt ist, blieb uns dasselbe so gut wie unbekannt; die musikalischen Nachrichten, welche hier — mit Auslassung der vielfachen sonstigen Mittheilungen — aus demselben entnommen gegeben werden, dürfen daher den Anspruch erheben, den Lesern etwas Neues zu bieten. Der Autor war 60 Jahre alt, als sein Werk in zwei Bänden erschien (»Reminiscences of Michael Kelly« ... London 1826). Den Anfang machen Nachrichten über seine Kindheit und erste Jugend in Dublin bis zum 16 Lebensjahre. Wer die musikalische Stadt kennt, welche Dublin jetzt darstellt, der wird erstaunen über das rasche Musikleben daselbst vor mehr als hundert Jahren. Wenn man übrigens bedenkt, dass Händel vor 140 Jahren seinen Messias für Dublin componirte, so wird man nicht zögern, diesen Ort als eine der Hauptmusikstädte der damaligen Zeit anzusehen.

I.

Kindheit und erste Jugend in Dublin 1764—1779. Musikalische Zustände in der irischen Hauptstadt.

Die folgenden Memoiren eines thätigen Lebens sind in der Art eines Journals zusammengefasst. Vorfälle sind geschildert wie sie sich ereignet — Thatsachen sind aufgezeichnet, welche sich vor langer Zeit zugetragen und Persönlichkeiten sind aus wirklichem Leben zurückgerufen, welche längst ihre irdische Laufbahn beendet haben. Es ist nur meine Absicht, die Thatsachen niederzuschreiben, wie sie in meiner Erinnerung haften, und ich beginne demnach, die Strenge der Kritik durch ein freies Geständniss abbittend, ohne weitere Einleitung mit meiner Geburt.

Ich wurde in Dublin (im Jahre 1764) geboren. Mein Vater, Thomas Kelly, war damals Ceremonienmeister im Schlosse und ein Weinhändler von gutem Renommée in Mary Street. Er war bekannt wegen seines würdevollen Anstandes, und keine Dame wurde am irländischen Hofe vorgestellt, welche nicht zuvor unter seiner Zucht gestanden. Meine Mutter war eine geborene Cole, sie war aus achtbarer Familie in Westmeath. Schon im frühen Alter wurde sie in einem römisch-katholischen Kloster zu Arran Quay erzogen. Mein Vater war von derselben Confession.

Meine Eltern schwärmten beide für Musik, und man lobte ihren geschmackvollen Gesang; alle ihre Kinder (14 an der Zahl) zeigten Anlage zur Musik und ich, als der Aelteste, wurde schon im Alter von drei Jahren mit zur Tafel genommen, um Hawkins's Lied in »Love in a Village« — »Es war einst ein fröhlicher Müller (There was a jolly miller)« der Gesellschaft meines Vaters zur Unterhaltung vorzutragen; denn unglücklicherweise hatte er täglich Gesellschaft, und Keiner in der Stadt sei seine Gastfreiheit noch so gelobt, gab bessere Diners oder bessern Wein.

Mit sieben Jahren fing ich an Musik zu treiben. Mein erster Lehrer hiess Morland; er war der wahre Urbild seines Namensvetters des Malers, ein wunderbares Genie. Aber er liebte die Zerstreuung, er, welcher in der besten Gesellschaft wohl gelitten war, zog die niedere Classe vor. Er war beständig in betrunkenem Zustande, konnte tagelang in einem Keller schlafen, und oft hörte ich ihn sagen, dass sein Morgen um 11 Uhr Abends beginne. Sein erster Besuch galt dann gewöhnlich uns, denn er schätzte meinen Vater sehr, oder vielmehr seinen Whisky, und der Wunsch meines Vaters, dass ich Unterricht von ihm haben möge, war so gross, dass ich oft bis 2 Uhr Nachts aufbleiben musste, nur um vielleicht durch Zufall eine Stunde zu bekommen. Ich machte unter seiner Leitung rapide Fortschritte, und ehe ich mein neuntes Jahr erreicht hatte, konnte ich Schobert's Sonaten, welche zu der Zeit sehr geschätzt wurden, genau und ausdrucksvoll spielen. Ich hatte auch eine Sopranstimme, und mein Vater wünschte, dass sie so viel als möglich ausgebildet würde. Mein erster Gesanglehrer hiess Signor Passerini, aus Bologna gebürtig, und Signor Peretti, welcher ein zweiter war. Er war der wahre Artaxerxes, als die Oper desselben Namens zum ersten Male in Covent Garden aufgeführt wurde; er lehrte mich das schöne Lied »Whilst Jugend und Freude in der Kindheit (In infancy

our hopes and fears)« welches er selbst componirt hatte, und nie werde ich den Eindruck dieses Liedes auf mein Gemüth vergessen. Er hatte eine gute Contralto-Stimme und besass das wahre Sentiment, welches man jetzt so selten findet. Er lehrte mich unter Anderen auch das Lied des Arbaces »In tausend Trübsalen (Amid a thousand racking woes)«, welches ich mit der grössten Leichtigkeit sang; aber die Lieder, welche ich am liebsten davon sang, waren: »O zu lieb ist, so grausam (Oh too lovely too unkind)« und »O warum kommt der Tod so spät? (Oh! why is death so cruel?)«. Diese sang ich nie ohne Thränen im Auge. Eines meiner anderen Lieblingslieder war das in Lionel und Clarissa, componirt von Galuppi. Alle Lieder der Jetztzeit halten es für passender, d… wes Lied auszulassen; vielleicht haben sie Recht und zwar im Sinne jenes irländischen Predigers, der, als ich ihn schalt, weil er nicht schnell genug fuhr, sich umwandte und sagte: »Mein Junge, es ist wirklich keine leichte Sache, schwer zu arbeiten.«

Zusammen mit meinem Bruder Patrick wurde ich auf die Academie in Dublin geschickt, unter der Leitung des Doctor Burke, eines Predigers der englischen Kirche. Er war ein ehrenwerther Mann und wurde für einen grossen Gelehrten gehalten. Seine Tochter war eine der besten Clavierspielerinnen der Zeit. Francis Goold, der Jüngere, und sein Bruder Thomas, der irländische Advocat, sassen mit mir auf einer Bank. Häufig verbrachte ich die Ferien bei ihnen in ihrem schönen Landhause, welches ihr wohlhabender Vater in der Nähe Dublins besass. Goold war ein ausgezeichneter Kenner der Musik, welche Kunst er sehr liebte, und alle hervorragenden Männer Irlands trafen gewöhnlich Sonntags in seinem Hause zusammen. Kane O'Hara, der berühmte Autor des Midas, hatte ein Puppenspiel zur Belustigung seiner Freunde; es war lächerlich von einem jungen Manne, Namens Ned Murch, welcher Midas und Pan sang. Zuweilen sang ich einen witzigen Parodie meine Parodie auf »Schäfer, ich habe mein Lieb verloren (Shepherds, I have lost my love)« — Rocke, denjenigen des bekannten Capitain Morris und er wird mit vielen anderen gleichen Verdiensten wegen des ausserordentlichen Humors, welche er charakterisirt, lange in Erinnerung bleiben. Hang zur Geselligkeit, verbunden mit einer schwachen Constitution, bereiteten diesem schaffenden Genie ein frühes Grab, betrauert von Allen, die ihn kannten. In der Aufführung dieses Pasticcio's sang ich die Partie des Apollo und wurde mir dieselbe vom Autor selbst eingeübt; die übrigen Rollen wurden durch andere Liebhaber besetzt. Es herrschte ein wahres Anrecht unter den Bewohnern der Stadt, welche sich jeden Abend herzudrängten, um diesen freiwilligen Spielen zuzusehen.

Zu dieser Zeit wechselte ich mit meinen Gesanglehrern und erhielt Unterricht von Signor St. Giorgio, welcher in den Rotunda-Concerten engagirt war. Seine Stimme war nicht stark, aber er hatte einen ausgezeichnet schätzenswerthen Geschmack.

Nichtssagende Begebenheiten in der Kindheit haben oft Einfluss auf unser künftiges Leben. Ich erinnere mich, dass ich einmal, als ich von einem Besuch bei einem Verwandten meiner Mutter zurückkehrte, Signor St. Giorgio in einen Obstladen eintreten sah, um dort Pfirsiche und Nectarinen zu essen und zuletzt noch eine Ananas zerschnitt und sie ass. Mein Verlangen darnach hatte hierauf den höchsten Grad erreicht, und während mir der Mund wässerte, fragte ich mich selbst, wenn ich einmal Musik studirte, ob ich dann wohl genug Geld einnehmen würde, um in Obstläden einzukehren und Pfirsiche und Ananas zu essen, wie es Signor St. Giorgio that. Ich nahm mir vor, eifrig es zu studiren und führte diesen Vorsatz auch wirklich aus; und so unscheinbar diese kleine Erzählung erscheinen mag, glaube ich dennoch fest, dass sie in mir den Entschluss gereift hat, mich dem Berufe der Musik letzten gänzlich zu widmen, denn die Pläne meines Vaters stimmten nicht mit den meinen überein. Seine Absicht war, mich in die Lehre zu geben bei seinem Bekannten und festen Freunde, dem Wundarzte Neale, welcher, unabhängig von seinem Berufe, für einen der ersten Violin-Virtuosen seiner Zeit galt; er hatte eine starke, kräftige Hand und sein Ton, Ausdruck und Geschmack waren unübertrefflich. Sein Ruhm wegen seines Spielens der Musik von Corelli und Geminiani war so gross, dass im Jahre 1787 der König Georg III. ihn nach London berief, wo ihm die Ehre zu Theil wurde, mehrere Male vor Sr. Majestät zu spielen, und Letztere zollte ihm grossen Beifall wegen seiner ausserordentlichen Kunst. In unserem Hause war er ein häufiger Gast; er gab sich viele Mühe mit mir, besonders in dem Liede »Prudenti mi chiedee« aus Metastasio's Oper Il Demofoonte, componirt von Vento, und vor vielen Jahren von dem berühmten Manzoli im königlichen Theater gesungen.*)

Dublin konnte sich zu jener Zeit auf seine Musik etwas einbilden. Die grössten Künstler Europas, welche nach London kamen, waren bei uns während der Sommersaison von den Vorstehern der hauptsächlichen Wohlthätigkeitsanstalten engagirt, die auch die Rotunda-Concerte dirigirten. Ich erinnere mich zu verschiedenen Malen Mr. und Frau Barthelemon (Barthelemon war ein eifriger Anhänger der alten Schule, ein Violinist), La Vacher, La Motte, Cramer, Salomon, Pinto und alle berühmten Virtuosen der Zeit gehört zu haben. Ich erwähne Lane Lee (den Vater des Mr. Lee, welcher jetzt einen Musikladen in Dublin hat) und Mountain, welcher auch einen Musikladen hatte und auch ein Virtuose und ein Mann von schätzenswerthem Charakter war.**)

Zu jener Zeit lernte ich den berühmten Fagottisten Ritter kennen, wie auch Crosdill, den Violoncellisten, welcher unübertroffen dasteht in seiner Art und noch jetzt lebt und gesund ist, und endlich den berühmten Oboenspieler Fischer, dessen Menuett grossen Beifall erhielt; er war ein Mann von besonderen Neigungen und stolz auf seinen Beruf. Als einst ein Edelmann ihn bat, nach der Oper mit ihm zu Abend zu essen, lehnte er die Einladung ab mit der Entschuldigung, dass er dann gewöhnlich sehr ermüdet sei und es sich zur Regel gemacht habe, nach der Abendvorstellung keine Besuche mehr zu machen. Der Edelmann wollte sich aber nicht abweisen lassen und versicherte Fischer, dass er ihn nicht als Oboisten eingeladen habe, sondern allein, um sich seiner Gesellschaft und Unterhaltung zu erfreuen. Zuletzt gab er diesem Drängen nach; er war aber noch nicht lange im Hause des Edelmanns gewesen, als derselbe ihn fragte: »Sie haben doch hoffentlich Ihre Oboe in der Tasche, Herr Fischer?« »Nein, mein Herr,« erwiderte Fischer, »meine Oboe isst nie zu Abend.« Hierauf wandte er sich um und verliess augenblicklich das Haus, und Nichts konnte ihn bewegen, je dorthin zurückzukehren.

---

*) Bei meinem ersten Aufenthalte in Florenz hatte ich die Genugthuung, es von dem berühmten Meister selbst auf Signor Varoli's und meinen Bitten singen zu hören. Ich sang es ihm in engl. schen Worten vor und er schien sehr zufrieden damit zu sein. Nachdem Manzoli mit einem sehr fürstlichen Vermögen nach Italien zurückgekehrt war, kaufte er sich ein Gut, einige Meilen von Florenz entfernt, wo ich mit ihm zu Mittag speiste. England liebte er sehr und drückte wiederholt seine Dankbarkeit aus für die Aufmerksamkeit und den Beifall, welchen er im Opernhause und in den Concerten empfangen hatte.

**) Mr. Mountain, welcher früher dem Orchester in Covent Garden Theater vorstand und jetzt die englische Oper mit so grossem Geschick dirigirt, ist der Sohn dieses Mannes. Seine Frau war jahrelang eine beliebte Sängerin in Covent Garden und Drury Lane, wo ihre Verdienste reichlich anerkannt wurden. Mrs. Billington bewunderte sie sehr und sprach grosses Lob über ihre Talente aus. Sie hat sich von der Bühne zurückgezogen, hoffentlich befriedigt und glücklich.

Die Sänger, oder wie man sie jetzt nennt, die Vocalisten, waren in diesen Concerten sehr zahlreich; unter ihnen befand sich nun Miss Jameson, ein Zögling des Doctor Arne, welcher das Lied »Der müde Soldat (The Soldier tired)« mit vielem Beifall sang, und Frau Cramer (die erste Gemahlin des berühmten Dirigenten und die Mutter von John Cramer und F. Cramer, dem geschätzten Nachfolger seines Vaters, bekannt wegen seines ausgezeichneten Clavierspiels und seiner Compositionen), eine schöne Frau, eine reizende Sängerin und ein besonders ausgezeichneter Liebling von Tenducci, Leoni und Rauzzini.

Signor Rauzzini erwähnend, dessen Name in der musikalischen Welt so bekannt ist, wird es vielleicht hier am Platze sein, einige Worte über seine frühe Laufbahn zu sagen. Er war aus Rom gebürtig und wirkte dort zuerst auf der Bühne im Theater della Valle. Er war ein grosser Musiker und hatte eine schöne Stimme; dabei war er noch sehr jung und so fabelhaft schön, dass ihm immer die Rolle der Prima Donna ertheilt wurde; zu jener Zeit durfte keine Frau auf der römischen Bühne mitwirken *). Er wurde mit Enthusiasmus empfangen und sang später in allen grösseren Theatern Italiens. Der Kurfürst von Baiern, welcher ungeheure Summen für seine italienische Oper verschwendete, lud ihn ein, nach München zu kommen. Wie gewöhnlich war der Beifall, der ihm dort gespendet wurde, ein stürmischer. Aber ach! seine Schönheit war sein Verderben. Eine hochgestellte Frau verliebte sich hoffnungslos in ihn, und trotz seiner Tugend rieth man ihm wegen seiner Gesundheit den Aufenthaltsort zu wechseln. Er folgte dem Winke und verliess München; hierauf wurde er in London an der italienischen Oper engagirt, wo er einen bedeutenden Ruf erlangte, sowohl als Sänger wie auch als Componist, und seine Aufführung des Piramo in der Oper Piramo und Thisbe war so ausgezeichnet, dass Garrick ihm wiederholt seinen Dank und Beifall dafür aussprach.

Zu dieser Zeit bekam ich Clavierunterricht von Doctor Cogan; dessen Leistungen auf diesem Instrumente waren erstaunlich, und obgleich seine Compositionen nicht sehr bekannt sind, so verdienen sie doch grosse Anerkennung. Alle bedeutenden Musiker, welche ich erwähnt habe, waren häufige Besucher meines Vaterhauses, und ich war glücklich, dass besonders Rauzzini sich während seines kurzen Aufenthaltes in Dublin viel mit mir beschäftigte. Er ertheilte mir Unterricht und lehrte mich mehrere Lieder, besonders jene schöne, von ihm selbst verfasste Arie, welche er meisterhaft sang: »Fuggiasco di questo loco, in pianto libertà,« welche Linley der Jüngere in die Duenna aufnahm zu Sheridan's Worten: »Wenn er uns auch betrübt (By him we love offended).« Rauzzini war so gütig gegen mich und so befriedigt über den Eifer, mit welchem ich die Musik betrieb, dass er, als er Irland verliess, zu meinem Vater kam und sagte: »Sie können sich darauf verlassen, mein werther Herr, Ihr Sohn wird nie etwas anderes als ein Musiker werden, und da es in diesem Lande Niemand giebt, welcher ihm die erforderlichen Kenntnisse mittheilen kann, so ist es Ihre Pflicht, ihn nach Italien zu schicken. Er ist jetzt in dem Alter, das Gute vom Schlechten unterscheiden zu lernen, und das kann er nur in Italien. Wenn Sie ihn nach Rom schicken, stellen Sie ihn unter Latilla's Aufsicht; wenn nach Neapel (welches der geeignetste Ort von den beiden wäre), schicken Sie ihn in ein Conservatorium; der Vorsteher von St. Onofrio ist Monopoli **), und der vom anderen, La Madona di Loretto, Fenaroli. In diesem letzteren berühmten Conservatorium waren Scarlatti, Durante, Porpora (zu jener Zeit die grössten aller Gesanglehrer), Pergolesi, Jomelli, Cimarosa, Paesiello und viele andere berühmte Künstler. Lassen Sie ihn dorthin gehen und verlassen Sie sich darauf, er wird es Ihnen eines Tages vergelten.«

*) Der jetzige Papst hat, wie ich vernommen, ein Edict erlassen, nach welchem vom 1. Januar 1844 an keine Frau die dortige Bühne wieder betreten darf.

**) Monopoli war ein eifriger Musiker, seine Kirchenmusik gelangte in Italien zu bedeutendem Ansehen. Stephen Storace war einer seiner Lieblingsschüler.

Dieses Gespräch machte einen tiefen Eindruck auf meinen Vater, besonders da schon Sir William, der damalige Mr. Parsons, der musikalische Componist und Magistrat in Bow Street, derselben Meinung war, ein Mann, welcher in Italien Musik studirt hatte und zu dieser Zeit zu Besuch bei seinem Freund und Gönner Lord Bessborough war. Mein Vater berieth sich mit meiner Mutter, welche auf solchen seinen Vorschlag nicht eingehen wollte. Vor wenigen Monaten erst war mein Bruder Patrick abgereist, dem mein Vater einen Dienst als Cadet in Indien verschafft hatte — und ich kann nur die Gefühle, welche meine Mutter für mich hegte, mit Zärtlichkeit und Dankbarkeit würdigen; denn meinen armen Bruder sahen wir niemals wieder. Er war ein als tapferer Soldat sehr geachtet und allgemein beliebt wegen seines ehrlichen Gemüthes und seiner Liebenswürdigkeit im Umgange; er sang auch sehr gut und mit vielem Ausdruck; aber der arme Bursche starb in der Blüthe seiner Jugend — er fiel bei der Erstürmung von Seringapatam als Hauptmann in ostindischen Diensten.

Ungefähr zu der Zeit, als Rauzzini meinem Vater den vorhin erwähnten Rath ertheilte, brachte der Schauspieler Ryder einen Sänger mit sich [von London], Namens Webster, für das Smock Alley-Theater; eine Dame, welche als seine Frau galt, begleitete ihn; in Wirklichkeit war sie aber die Frau von Battershill, einem musikalischen Componisten, von dem sie mit Webster entflohen war. Sie war eine ansehnliche Frau und spielte Lucy in der Bettler-Oper und Jenny in »Lionel und Clarissa«; aber so reizend sie auch war, verliess sie Webster bald und Frau Baddeley nahm ihre Stelle ein. Mein Vater besass eine eigene Theaterloge, und meine Mutter, welche das Theater sehr liebte, nahm mich oft mit dorthin. Seit ich ihn zuerst hatte spielen sehen, war Webster mein einziger Gedanke, und zugleich hatte ich den lebhaften Wunsch, die Bühne zu betreten. Ich ahmte ihn erstaunlich nach, wenn er Macheath [in Gay's Bettler-Oper] spielte, und diejenigen, welche ihn in dieser Charakterrolle gesehen haben, werden gewiss mit mir derselben Meinung sein, dass er sie meisterhaft wiedergab. Er war eine imposante Figur und hatte die angenehmen, schönen Gesichtszüge; seine Stimme war ein angenehmer Bariton mit einem wohlklingenden Falsetto, von welchem er als guter Musiker einen verständigen Gebrauch machte, besonders in dem Liede »Die Bürde ist bereitet (The Charge is prepared).« Ich halte es in der That für unmöglich, dass er in dieser Rolle übertroffen werden kann. Die Nachsicht und der kleine Erfolg, welche mir zu Theil wurden, als ich in Drury Lane Macheath spielte, habe ich grösstentheils meiner Erinnerung an ihn in dieser Rolle zu verdanken, und zu derselben Verbindlichkeit befinde ich mich ihm gegenüber in der Rolle des Lionel, welche ein chef-d'oeuvre war.

(Fortsetzung folgt.)

Ueber Händel's fünfstimmige Chöre.

(Fortsetzung.)

II.

Te Deum in B-dur (Bd. 37 S. 89—158.)

Von Händels grossem Te Deum darf man annehmen, dass es auf Wunsch des Herzogs von Chandos entstand und in der Kapelle zu Cannons aufgeführt wurde. Ueber die feierliche Gelegenheit, zu welcher es unzweifelhaft bestimmt war, sowie über sonstige Nebenumstände sind wir nicht weiter unter-

richtet. Man muss aber nicht glauben, dass in der Kapelle des Herzogs die Kräfte allein vorhanden waren, welche den vollen Theil dieser Composition zur Genüge ausführen konnten. Die Sänger der Königlichen Kapelle lieferten das Hauptcontingent und für diese in ihrer Art bedeutenden Künstler ist das vorliegende Te Deum ebenfalls geschrieben. Hinsichtlich des Orchesters findet sich bei allen Chandos-Stücken eine auffallende Beschränkung durch das Fehlen der Viola oder Tenorgeige, wenn sie auf den ersten Blick zu erkennen sind. In allen sonstigen Stücken dieser Art wird auch von Händel stets die Viola benutzt; dagegen fehlt sie in Acis und Galatea und in dem Oratorium Esther, die ebenfalls in der Behausung dieses kunstliebenden Herzogs zuerst aufgeführt wurden. Die harmonische Ausfüllung war damals, wo Orgel und Clavier bei keiner Aufführung fehlten, leicht zu beschaffen.

Das Te Deum in B-dur ist in folgende Sätze zerlegt:

1. *Solo und Chor* »Wir preisen dich« zu fünf Stimmen (Cantus, Tenor I. II. III. und Bass).
2. *Solo und Chor* »Der würdenvolle Chor der Apostel« zu fünf Stimmen (in derselben Vertheilung).
3. *Chor* »Du bist der Ehren König« zu fünf Stimmen (ebenso).
4. Sopran- (Knaben-) *Solo* »Als du auf dich genommen«.
5a. *Solo und Chor* »Als du siegreich zerbrochen« für vier Solostimmen (Cantus, Tenor I. II., Bass) und »Sitzst du auf den himmlischen Stuhl« für fünfstimmigen Chor (Cantus, Tenor I. II. III., Bass — wie oben).
5b. *Solo und Chor* »Du sitzest zu der Rechten« zu fünf Stimmen (wie vorhin).
5c. *Solo und Chor* »Und wir glauben dass du kommst« zu fünf Stimmen (ebenso).
6. *Chor* »Tag um Tag erschallt dein Preislied« zu fünf Stimmen (ebenso).
7. *Tenorsolo* und *Chor* »Verleih, o Herr« zu fünf Stimmen (ebenso).
8. *Chor* »O Herr, auf dich steht mein Hoffen« zu fünf Stimmen (ebenso).

Hier haben wir also ein Werk, welches ganz und gar mit fünfstimmigen Chören aufgebaut ist, und als die früheste Composition dieser Art von Händel verdient es auch besondere Beachtung. Die Chöre sind hier auch der Stimmenvertheilung nach ganz gleichmässig angelegt; hierdurch wie durch die Fünfstimmigkeit wird das Te Deum in B-dur das wahre Seitenstück des Dettinger. Auch in seinem Umfange tritt es diesem nah an das Solo. Die Vertheilung der Stimmen ist aber eine entgegengesetzte, denn die Ausbreitung liegt hier nicht in den oberen oder Knabenstimmen, wie bei der Dettinger Composition und bei Utrecht, sondern in den hohen Männerstimmen oder Tenoren. Von diesen Tenoren ist der oberste hier nicht, wie es gewöhnlich, im Altschlüssel aufgezeichnet, sondern die drei gleichen Stimmen haben durchaus den gleichen Tenorschlüssel behalten, und natürlich sind sie in meiner Ausgabe auch in dieser Weise gedruckt. Eine solche Consequenz führt aber den Uebelstand mit sich, dass die Noten so oft oberhalb der Linien stehen; immer wäre daher, für die beiden höchsten Tenore den Altschlüssel zu verwenden.

Es lohnt sich, das nahezu unbekannte und wohl niemals in Deutschland aufgeführte B-dur-Te Deum etwas näher anzusehen. Schwerlich wird jeder, der solches thut, aus den eigenartigen Schönheiten desselben angenehm überrascht werden. Es ist in einem blühenden Stil geschrieben und kann sich neben den wuchtigeren Utrechter und Dettinger Compositionen vollkommen behaupten, ja es dürfte Liebhaber finden, welche für die anheimelnderen Vorzüge desselben mit grosser Lebhaftigkeit eintreten. Für kleinere Vereine, die über einen fein stilistisch durchgebildeten Chor verfügen, ist dieses B-dur-Te Deum ein wahrer Schatz.

Die einzelnen Sätze sind mehrfach weiter ausgeführt, als bei dem Utrechter Vorgänger, und machen dadurch einen ruhigeren, gefälligeren Eindruck. Ein Zugeständniss ist ebenmässiger Hinsichtlich der Fünfstimmigkeit ist der zweite Theil des dritten Chores »Du bist der ewiggeborne Sohn des Allvaters« so gehalten, wie die meisten früheren Sätze, d. h. in den angeschriebenen fünf Partien im Grunde nur vierstimmig, da die beiden unteren Tenore fast immer zusammen gehen. Eine zweite Stelle dieser Art erscheint in dem durch lange Soli eingeleiteten Chore »Du sitzest zu der Rechten«, wo in der Mitte (S. 74—76 der Partitur) der erste und zweite Tenor 13 Takte lang dasselbe singen. Die dritte Stelle einer nur scheinbaren Fünfstimmigkeit haben wir im zweiten Theil der sechsten Nummer zu den Worten »deinem Namen zum Ruhme« (Partitur S. 86—88), wo die beiden unteren Tenore anfangs 12 Takte unisono vortragen, dann 4 Takte lang auseinander gehen, darauf abermals sich zusammen finden in den letzten 23 Takten, von welchen 17 unisono gesungen werden. Das vierte Beispiel ist klein; es betrifft 5 Takte des vorletzten Chores (Partitur S. 98), wo die drei Tenore in Wirklichkeit nur zwei Stimmen darstellen, aber weil der betreffende Chor kaum 19 Takte lang ist, muss also doch die grössere Hälfte desselben als vierstimmig bezeichnet werden. Nimmt man hinzu, dass der lange Schlusschor mit geringen Schwankungen ebenfalls nur vierstimmigen Satz aufweist, so ist von den fünfstimmigen Chören dieses Te Deum doch ein erheblicher Theil als nicht fünfstimmig auszuscheiden.

Für die Betrachtung sind solche Sätze ausserordentlich ergiebig, denn sie zeigen uns die sich immer gleich bleibende Gestaltungsfreiheit, welche die Mittel herbeiruft, wie sie eben gerade erscheinen, und nirgends auch nur eine Spur von Pedanterie aufweist. Getäuscht wird sich nur der fühlen, welcher durch den Anblick der fünf Systeme verleitet einen regelrechten fünfstimmigen Satz erwartete. Wir werden uns aber hüten, Händel gegen die Vorwürfe derartiger Kritiker zu vertheidigen, weil wir dadurch indirect zugeben würden, dass solche Vorwürfe überhaupt in der Sache gegründet sein könnten, da sie doch lediglich Missverständnisse der Schulfüchse sind. Wenn Händel fünf Linien hinschreibt, aber in Wirklichkeit nur mit vier Stimmen singt, so ist sein Satz oft in einem viel höheren Grade ein Kunstwerk als ein anderer, der in realen fünf Stimmen einher schreitet. Selbstverständlich ist er kein fünfstimmiger Satz im Sinne der Schule, aber er ist ein Kunstwerk über diesen Stolz der Schule hinaus; für den helfen viel ergiebiger als alle Regelrichtigkeit, indem er zeigt, wie man Stimmen ausbreiten und wieder zusammen ziehen kann, je nachdem die Fülle oder die Deutlichkeit der vocalen Linien dieses erfordert. Wer fähig ist, in steter Rücksichtnahme auf einen solchen Zweck seine Mittel zu verwenden, der liefert damit die wahren Kunstwerke, die jeder unabhängig sind von allem, was in der Schule die Elemente überliefert hat. Händel ist aber in dieser Hinsicht noch niemals gewürdigt, noch niemals verstanden; das ist eine ebenso gewisse als beklagenswerthe Thatsache. Wie man in Chören wohllautende Sangbarkeit, durchsichtige Klarheit, Kraft und Tiefe des Ausdruckes vereint mit harmonischer Fülle erzielen soll, das weiss heute niemand, weil keiner sich zu dem wahren Lehrmeister begiebt, der für dieses Fach vorhanden ist.

Von einem solchen Standpunkte — dem höchsten, welchen die Beurtheilung einnehmen kann — angesehen, sind die wirklich fünfstimmigen Sätze dieses Te Deum den mehr oder weniger vierstimmigen ganz gleich; denn die Freiheit in der Verwendung der Mittel ist hier überall dieselbe. Eine Dehnung zu fünf Stimmen giebt dem Chore — hier zunächst dem Kirchenchore — eine erwünschte Breite, legt aber auch die Gefahr der harmonischen Verdunkelung nahe, wenn die fünf Stimmen bei drei vorhandenen Tenoren Schritt um Schritt nach Art der

Stimme frei sich bewegen. Händel erzeugte nun das hellere Licht und die grössere darstellende Kraft, welche seinen Chören eigen ist, durch eine Compositionsweise, in der die solistische Behandlung bevorzugt ist. Im Anfangschore macht sich dies geltend als Zwischenglieder, welche die kurzen chorischen Takte verweben und durch die verschiedenen Stimmen leiten. Bei dem zweiten Absatze («Alle Welt verehret dich») ist es ähnlich, nur bildet hier die solistische Stimme mehr den Führer einem bekräftigenden vierstimmigen Chore gegenüber, und diese Art der Gestaltung ist diejenige, in welcher fünf Stimmen mit grösster darstellender Kraft zur Geltung kommen können. Man kann von der Händelsche nennen, weil er der die schönsten und mächtigsten Wirkungen abgewonnen hat, denen das nächste Satz (der würdevolle Chor der Apostel) folgt ganz dieser Weise. Bei einfach fugirten Stücken dagegen ist Händel kein Freund der Künstlichkeit, weil er trotz der entschiedensten Vorliebe für contrapunktische Delicatessen doch immer Bedenken trug, die Künstlichkeit eines Satzes auf Kosten seiner Klarheit zu übertreiben.

Von welcher Seite man dieses Te Deum in B-dur nun auch betrachten möge, überall wird man es von Schönheit erfüllt finden und von wahren Meistergebilden der Kunst.

(Schluss folgt.)

Ueber Gesangunterricht.

In einem Artikel über Gesang-Unterricht in der Schweiz von Franz Gehring in Nr. 51 Jahrgang 1879 d. Bl. fand ich folgendes Passus:

«Die Grundsätze Pestalozzi's wandte zuerst Michael Traugott Pfeiffer aus Würzburg (in Lenzburg in der Schweiz wohnhaft) auf den Gesang-Unterricht an; dieser gestaltete sich nun so: Zuerst lehrte Pfeiffer Taktübungen machen, dann die Unterscheidung der Töne, darauf Verbindung von beiden; die 6 oder mehreren Vorgesungenen der Töne und des Rhythmus nach aufzuschreiben. Die verschiedenen Tonhöhen wurden zunächst durch Zahlen (erst später durch Noten) bezeichnet. Dann lehrte er die Tonarten und zuletzt den Gesang zu Worten. Der Erfolg war ein bedeutender, den diese neue Methode erzielte. Es wurde es möglich, grosse Classen von Schülern erfolgreich zu unterrichten. Als Pestalozzi im Jahre 1804 zu Ifferten sein Institut gründete, übernahm Pfeiffer den Gesang-Unterricht und behandelte ihn in oben beschriebener Weise. Nägeli führte Pfeiffer's Ideen weiter aus im Namen Pestalozzi's, Pfeiffer's und ihrer Freunde u. s. w.»

Zufällig las ich das zum erstenmal, dass mein Landsmann von gleichen Ideen geleitet, Epoche machte mit seiner Methode, denn in meiner musikalischen «Schreiblesefibel für den ersten Unterricht in der Volksschule» sage ich Folgendes:

«Vorwort. Diese Schreiblesefibel ist für jedes gehör- und stimmbegabten Anfänger berechnet, der bis 12 zählen, und sich die Musik oder Tonsprache ebenso leicht lesen und schreiben lernen kann, ja noch eher und correcter als seine eigene Muttersprache, denn die Tonkunst ist eines jeglichen Volkes zweite Muttersprache. Möglichst kurz gehalten, stützt sie sich auf die Beihülfe des Lehrers. Das musikalische Selbstdenken muss aber vor allem im Schüler angeregt werden, er muss sich dessen bewusst werden, was er thut, nicht allein sich auf sein Gehör verlassen, das ihm anhaftende Rechte thun heisst. Nach einiger Uebung sinkt allerdings jedes Bewusstsein in die mechanische Fertigkeit zurück, es kann aber jeden Augenblick das Bewusstsein wieder wachgerufen werden. In diesem Sinne ist der Mechanismus etwas Wohlthuendes, zur zweiten Natur gewordenes, worüber man sich jeden Augenblick Rechenschaft geben kann, im Gegensatz zum blinden Mechanismus, der nicht weiss was er thut, der nur Instinct genannt werden könnte. Wie viele instinctive Treffer giebt es nicht, die kaum eine Idee von Schlüsseln oder Vorzeichnung haben? Dieser musikalische Instinct, der sich sogar bis zum ausgesprochenen Talent, ja Genie steigern kann, schliesst jedoch eine einfache natürliche Theorie nicht aus.

Leider haben wir diese bis jetzt noch nicht, denn unsere Tonlehrer gestehen freiwillig ein (Hauptmann, Richter, Lobe, Tiersch), unsere ganze Theorie sei noch nicht die echte, rechte, wahre; den Grund warum? bleiben sie uns schuldig. Ich habe schon vor 24 Jahren diesen Grund anzugeben gesucht, ohne jedoch zu bedenken, dass die ärgste Feindin aller Theorie eine untheoretische Schrift sei. Das ist in der That unsere gewohnte Alschrift, während die Neuschrift theoretisch correct ist.

Der Anschauungsunterricht ist ein Hauptfactor eines systematischen Schulunterrichts. Der Gesang-Unterricht ist nun seit einiger Zeit Gegenstand des Schulunterrichts geworden, deshalb soll der Anschauungsunterricht auch beim Musik-Unterricht zu Grunde gelegt werden, und die Notenschrift vor allem soll und kann das Mittel dazu sein, wenn sie derart eingerichtet wird, dass Auge und Ohr sich gegenseitig decken, so dass das Auge sieht, was das Ohr hört.

Alles liegt am Hilfsmittel, dass unsere jetzige Schrift nicht so schreiben vermag. Kann das geschrieben werden, so fallen alle Schlüssel und Vorzeichnung von selbst hinweg. Unsere Theorie liegt aber nun in benannten Zählen bis 12, zuerst von 1—12, dann weiter von 1—7. Ueber die Zahl 12 kommen wir nicht hinaus. Später lässt das bewusste Zählen wieder in ein unbewusstes sich verlieren, so wie Addiren und Multipliciren ja nur ein unbewusstes oder abgekürztes Zählen ist. Wer aber zählen kann bis 12, kann auch treffen lernen. Den Anhaltspunkt hierzu liegt aber nur in der dergelegten leicht übersichtlichen neuen Notenschrift, die uns auf den ersten Anblick über die Qualität eines Tones als Intervall aufklärt. Das absolute Intervall aber ist der Schwerpunkt aller Theorie, wie es schon in der diatonischen Scala zu Tage tritt.

Es ist Sache des Lehrers, die Lust an der Theorie im Schüler stets rege zu erhalten, denn ohne Theorie ist alles Singen und Musiciren ein ewiges Rennen mit Hindernissen. Es ist nicht zu fürchten, dass die Lust an der Theorie in Unlust und Abneigung umschlage, da durch die Neuschrift aller unwissenschaftliche Pedantismus, wie er in der jetzigen Orthographie zu Tage tritt, mit einem Schlage wegfällt. Der Schüler sieht und hört, dass wir nur 11 Intervalle haben, und dass hierbei dem absoluten Intervall die Hauptrolle zufällt.

Den Stoff wird der Lehrer nach seinem Ermessen so einzutheilen wissen, dass Theorie und Praxis stets mit einander Hand in Hand gehen können. Hierzu dient vor Allem der zweistimmige Gesang, der so recht den Schüler aufmerksam macht, was Harmonie genannt werden kann. Er sieht und hört, dass zwei Stimmen, die verschiedene absolute Intervalle singen, ein drittes hervorbringen, welches harmonirt, consonirt oder dissonirt; er wird finden, dass das neue Intervall das Product zweier Stimmen ist, und wird dieses neue harmonirende Intervall als conlodisches Intervall nennen.

Es ist dem Lehrer anheimgestellt, nach Gutdünken eigene Beispiele an die Tafel zu schreiben, oder schreiben zu lassen, um die Lust an der Sache rege zu halten. Es gilt nur immer die Hauptsache, das absolute Intervall, zu benennen und die Nebensache, das melodische Intervall, Nebensache sein zu lassen. Spielend wird der Schüler sich zurecht finden, wenn man ihm mit den unnützen Nebendingen, Generalbass und Orthographie, vom Leibe bleibt, weil alle Hemmnisse aus dem Wege geräumt sind. Auch kann nach einiger Uebung eine be-

reale bekannte Melodie vom Lehrer dictirt, d. i. vorgesungen oder vorgespielt werden und Takten oder Motive.

Ist der Schüler durch die Neuschrift erst in den Vorhof der Theorie eingetreten, dann wird er auch im Nothfall den Violinschlüssel verstehen und lesen lernen, trotzdem er das Unlogische der ganzen gegenwärtig gebräuchlichen Altschrift einsehen gelernt hat.

Vorbemerkung für den Lehrer.

Ich weiss, dass jede Neuerung schwer sich Bahn bricht, dass alles gute Zeit braucht, dass jeder Einzelne sich scheut, der erste oder allein voran zu gehen, dass mancherlei Rücksichten obwalten, dass jede Neuerung ganz verketzert wird — das Alles hindert jedoch nicht den Versuch zu wagen, und zwar in der Volksschule schon, und wenigstens zur Einführung in die Theorie die Neuschrift zu Grunde zu legen, wenn sie auch später wieder verlassen werden müsste aus Gründen der Opportunität, die keineswegs gegen die Neuschrift zeugen, sondern weil eben vorhandene Musikalien auch gesungen werden wollen und nicht alle umschreiben sind.

Zur Einführung in die nothwendige, so leicht zu erlernende Theorie ist aber eine plastisch anschauliche Notenschrift, die jedes Intervall auf das bestimmteste bezeichnet, unerlässlich, und die wohlthätigen Folgen der rationellen Neuschrift werden so indirect unserer schwierigeren unlogischen Altschrift zu gut kommen, wenigstens einigermaassen. Die Schreckbilder der orthographischen Scheinintervalle werden in ihr Nichts zerfliessen, und so kann die Neuschrift wenigstens in theoretischer Beziehung einstweilen ihren wohlthätigen Einfluss geltend machen. Hat also meine so praktische Neuschrift anscheinend nur einen theoretischen Werth, so wird sich dagegen zeigen, wie unpraktisch und untheoretisch zugleich unsere jetzige Altschrift ist.

Ich brauche nur auf meine bereits in diesem Bl. erschienenen Artikel zu verweisen, deren Beachtung jeden denkenden Leser überzeugen wird, ob das Ziel eines fruchtbaren rationellen Gesang-Unterrichts nicht vielleicht eher erreicht werden könne mittelst der dargelegten Neuschrift, als mit gewohnter Notenschrift.

Wenn das erste Dampfschiff schon im Jahre 1492 den Meeresstrom in Spanien befuhr, aber als Teufelswerk zerstört wurde, und wir noch 300 Jahre auf eine wohlthätige Erscheinung warten mussten, so wird wohl auch unsere Volksschule noch lange auf eine rationelle Tonschrift zu warten haben. Der Gesang-Unterricht aber in der Volksschule ist so lange noch verfrüht, so lange die theoretischen Hemmnisse nicht weggeräumt sind. Sie sind aber nur allein zu beseitigen durch eine correcte Tonschrift. Ich werde mich gern bescheiden, falls jemand noch etwas Besseres, weil Sicheheres zu bieten vermag.

H. J. Vincent.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Orgel.

S. de Lange. Sonate (Nr. 4 in D-dur) für die Orgel. Op. 28. Pr. 3 ℳ. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1879.

Der erste Satz vorliegender Sonate ist ein kräftiges wirksames *Allegro*, der zweite besteht aus einem langen *Lento assai* sanften Charakters, und der dritte bringt ein Thema mit Variationen, deren letzte das Werk effectvoll abschliesst. Ist das Thema nicht ein volksthümliches Lied? Es kommt uns so bekannt vor. Merkwürdig, dass uns im Augenblick oft das Bekannteste nicht erkennt, ist es uns doch vorgekommen, dass ein Componist seine eigne freilich vor Jahren geschaffene Melodie nicht erkannte, als sie ihm vorgespielt ward. Da wären wir wohl zu entschuldigen. Aber es ist ärgerlich, wenn man trotz alles Besinnens nicht erfährt, was man erfassen möchte. Um unsere Seele von der Qual des Nachsinnens zu befreien, hat der geehrte Componist vielleicht die Güte, der Redaction gelegentlich eine uns orientirende Notiz zukommen zu lassen. Jedenfalls ist das Thema sehr ansprechend. In der ersten Variation werden die Viertel der in der Mittelstimme liegenden Melodie von Fl. 4 in Sechzehntelnoten umspielt, die zweite giebt die Melodie dem Basse und lässt sie oben in Achteltriolen umspielen, die dritte Variation wird dadurch interessant, dass sie trotzdem der Melodie der Durcharakter gewahrt bleibt, in Moll sich hält, und in der Schlussvariation erscheint das Thema *ff* in den Oberstimmen und der Bass figurirt. Fertige Orgelspieler wird die Sonate, deren Sätze so einander abwechseln, interessiren, sie werden finden, dass dieselbe durchweg orgelmässig gehalten und trefflich gearbeitet ist, vielleicht auch der Ansicht sein, dass sie zum Vortrage in Concerten sich eigne.

Frdk.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Martin Roeder. Aus den Abruzzen. Charakterstücke für das Pianoforte zu vier Händen. Op. 49. Heft I. 4 ℳ, Heft II. 3 ℳ 50 ₰. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Die Stücke haben ein interessantes Colorit, und man möchte fast vermuthen, dass ihnen musikalische Motive aus den Abruzzen zu Grunde liegen. Doch mag es der Fall sein oder nicht, sie sind fremdartig und charakteristisch, geschickt gefasst, gut spielbar und verdienen viel Freunde zu finden. Wir machen nachdrücklich aufmerksam auf sie. Die Ueberschriften der in zwei Heften erschienenen sieben Stücke lauten: Auf der Haide, Tarantelle, Serenade und Kehraus. Auf den Bergen unter den Pifferari. Zwischen Felsschluchten. Nationaltanz und Spiel. Volksfest.

Frdk.

Clavier-Concerte von **W. A. Mozart.** Neue revidirte Ausgabe mit Fingersatz und Vortragszeichen von **Carl Reinecke.** Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Achtundzwanzig Clavier-Concerte sind hier in Einzelausgaben publicirt zum Preise von ℳ 2 di bis 3 ℳ das Stück. Die Ausstattung ist vorzüglich. Solo und Tutti sind im Stich klar geschieden, und ebenso sind die kleingestochenen harmonischen Füllnoten leicht zu erkennen. Diese grosse Sammlung ist ganz dazu angethan und verdient es, von allen gebraucht zu werden, welche diese Concerte spielen. Zum öffentlichen Vortrage derselben hat der Herausgeber auch besondere Cadenzen geschrieben, welche im selben Verlage erschienen sind, worauf wir bereits früher aufmerksam machten. Es ist dabei nichts unterlassen, um diese Stücke in unserer Zeit lebensfähig zu erhalten. Was aber noch fehlt, und zwar von Seiten des Publikums, das ist die eifrigste Ausbeutung dieser Schätze. Mozart's Clavier-Concerte sollten viel mehr, als jetzt geschieht, in Privatvereinen oder im häuslichen Kreise gespielt werden. Sie bieten dem Spieler eine sehr willkommene Abwechslung aus dem gewöhnlichen Vortrage, wenn er die Tutti trotz ihres harmonischen Fülle leicht und schwach, so zu sagen *mezza voce*, die Solostellen aber mit vollem Ernst und mit allen Mitteln des Tons und Ausdrucks zu Gehör bringt. Auf solche Weise gewähren Clavierconcerte eine vorzügliche Uebung für den Spieler und zugleich sind sie sehr unterhaltend.

Zehn melodische Uebungsstücke für Vorgeschrittene im Pianofortespiel componirt von **Anton Krause.** Op. 28. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 3 ℳ.

Niemand wird sich zu der Behauptung versteigen, dass an Uebungsstücken für Pianofortespieler Mangel sei. So ist denn

noch der gegenwärtigen Zeit keineswegs so sehr längst gefühlten Bedürfnisse abgeholfen; aber zugleich ist die Hand Brauns in dieser Dingen so geschickt und seine pädagogische Erfahrung so reich, dass man nur Werthvolles von ihm erwarten darf, was diese »11 melodischen Uebungsstücke« denn auch vollauf bestätigen. Man wird dieselben überall mit Nutzen gebrauchen können.

Berichte.

Göttingen.

M. Sie erinnerten mich, geehrter Herr Redacteur, bereits vor längerer Zeit an meinen Referentenpflicht, doch war ich zu meinem Bedauern nicht im Stande, Ihr damals nachzukommen. Nun aber, da das Semester zu Ende gegangen, möchte ich nicht länger säumen, es nicht [illegible] zu kommen. Der Abschluss des musikalischen Semesters konnte kaum würdiger ausfallen, bestand er doch aus der Aufführung der Matthäus-Passion von Seb. Bach. Diese war ein eigentlich [illegible] musikalischer Festtag für Göttingen. Eine so allgemeine Theilnahme an einer Aufführung ist hier wohl kaum erlebt worden. Auch aus der Umgegend, aus Städten und Dörfern, hatte sich trotz der Ungunst des Wetters am 8. März ein sehr zahlreiches Publikum eingefunden, so dass, wer nicht zeitig in der Universitätskirche sich einstellte, einen Platz förmlich erobern musste, in welche Lage auch Schreiber dieses versetzt ward. Nicht weniger waren auch die letzten Proben stark besucht. Diese grosse Theilnahme ist [illegible] erfreulich, mag sie eine Mahnung sein, mit bewegten Kräften die Vorführung der Meisterwerke unserer Heroen, vor allen Händel's und Bach's, fortzusetzen. Das Interesse galt, das darf als sicher angenommen werden, dem Werke selbst und soll bei weitem grösser gewesen sein, als bei früheren Aufführungen der Passion. Alle tüchtigen Singkräfte der Stadt hatten sich vereinigt, um unter Leitung des akademischen Musikdirectors Hille das gewaltige Werk aufzuführen, und so haben und hörten wir einen Chor so mächtig und kräftig, wie wir ihn in den letzteren Jahren nicht gehabt haben. Er war quantitativ wie qualitativ den Ansprüchen, welche das zum grossen Theil doppelchörige Werk an die Chorsänger stellt, vollständig gewachsen, und eine wahre Freude war es, zu hören, wie begeistert diese sangen. Ich habe nur Lob für sie. Stuttgart hatte uns in der Tochter des dortigen Gesangmeisters am Conservatorium, in der Concertsängerin Fräulein Marie Bach, einen vortrefflichen Solosopran gesandt. Die Künstlerin löste ihre Aufgabe nach jeder Seite hin in würdigster Weise. Ganz besonders erfreut hat mich der Vortrag der Arie »Ich will dir mein Herze schenken«, in der eine tiefe Frömmigkeit schön zum Ausdruck gelangte. Der lebensfrische volle Ton ist hier gerade angebracht. Doch soll keineswegs im Aeusserlichen gesungen werden — wie Verstand überhaupt sonst im zweiten Theil war der Sopran zum Schweigen verurtheilt. Für künftige Fälle möchte ich mir den Vorschlag erlauben, den Sopran auch die Arie im zweiten Theil »Aus Liebe will mein Heiland sterben« singen zu lassen. Sie hat ihre Schwierigkeiten für die sie begleitenden Blasinstrumente, doch hätten sich diese wohl heben lassen. Fast möchte ich dem Dirigenten einen Vorwurf daraus machen, dass er dies so höchst charaktervolle Stück gestrichen hat, will sonst aber gern zugeben, dass bei der Matthäus-Passion Beschränkung nöthig ist. Frankfurt a. M. [illegible] in der Concertsängerin Fräulein Fanny Hahn eine vorzügliche Alt. Dieselbe besitzt eine schöne volle Stimme und zugleich sehr gut geschulte Stimme. Sie ist, wie ich höre, eine Schülerin von Meister Stockhausen. Die junge Dame singt auch mancher lich sicher, innerlich warm und mit Tactfestigkeit, wovon besonders die altbekannte Arie »Erbarme dich« und die begleitenden Recitative Zeugniss ablegten. Das mit der Arie verbundene Violinsolo führte der Leiter der städtischen Kapelle, wenn auch nicht wie ein Meister ersten Ranges, doch gar nicht übel aus. Bei aller Anerkennung des Leistungen Fräulein Hahn's möchte ich ihr doch etwas mehr jeder einseitigen [illegible] gönnen, welches zum vollendeten Vortrag Bach'scher Compositionen erforderlich und z. B. an ihrem Lehrer Stockhausen so bewundernswerth ist. Das hohe Wachsen der Stimme und die so erkennbare Neigung der Künstlerin, die Bach'schen Tempi [illegible] Moderne zu übertreiben — die z. B. eine kleine Stelle in der zartesten Nummer des Werkes gänzlich verdarb — lassen sich mit jener Ruhe nicht wohl in Einklang bringen. Das bedeutende Talent Fräulein Hahn's aber wird ihr mit der Zeit schon den rechten Weg zeigen. Den Evangelisten sang Herr Dannau aus Cassel, als tüchtiger Oratoriensänger bekannt, wer den Evangelisten. Er überwand die grossen Schwierigkeiten seiner Partie und bewies durch seinen Vortrag, dass er sich in die Rolle tief eingelebt. Übrigens klang seine Stimme mehrfach matt, ermüdet, was vielleicht die Folge augenblicklicher Indisposition war. An Stelle des plötzlich verhinderten Opernsängers Nietscher in Hannover sang Herr Spaith, ebenfalls Opernsänger, den Theil des Jesus. Das Wahre und Würdevolle der Partie kam vielfach gelungen zum Ausdruck, der Vortrag der Bassarien weniger, er war zu schleppend. Vor dem Schleppen dürfte der Sänger überhaupt zu warnen sein. Doch ist Manches zu entschuldigen bei einem Sänger, der vielleicht unvorbereitet für einen Andern eintritt. Jedenfalls kann der Dirigent von Glück sagen, dass es ihm gelang, in letzter Stunde solchen Ersatz zu finden. Der hiesige Pianist, Herr Eduard Ranz, hatte die Orgelpartie auszuführen und zeigte dem [illegible] auch auf dem Instrument aller Instrumente zu Hause ist. Er stützte und förderte die Aufführung mit Geschick und nach besten Kräften. Was das Orchester betrifft, so hielt es sich tapfer und war aufmerksam; die Streichinstrumente accentuirten vorschriftsmässig zu scharf. Das Oboe-Solo in der Tenorarie mit Chor »Ich will bei meinem Jesu wachen« gelang recht gut. — Es war die Aufführung eine des Werkes durchgehends würdige und dass sie einen tiefen Eindruck hervorgebracht, zeigten deutlich genug die Gesichter der Zuhörer und bewiesen deren Aeusserungen nach Schluss der Aufführung. Kleinere Versehen waren wohl nur beim Eingeweihten bemerkbar. Hierzu trat [illegible] der Umsicht und geschickten Hand des Dirigenten. Ich stimme ganz dem zu, was ein Referent der Göttinger Zeitung sagt: »Wir möchten dringend wünschen, dass mit derartigen Aufführungen in grossem Maassstabe fortgefahren werde, es sind wirkliche musikalische Thaten, die über der musikalischen Kunst und ihr Hebung und Förderung schon manche [illegible] Namen aufbrachen.«

Noch ein Wort über die Kürzung der Matthäus-Passion. Die Chöre wurden sämmtlich gesungen bis auf die kleinen Chorstellen »Was gehet uns das an«. Diese habe ich vermisst, schmerzlicher noch den Choral »Was ist die Ursach aller solcher Plagen« mit Tenorsolo »O Schmerz«, welches Stück ich für eins der edelsten Perlen im Werke halte. Von den Chorälen wurden zwölf ausgeführt, die übrigen waren dem Rothstift zum Opfer gefallen, wogegen kaum etwas zu erinnern sein dürfte. Ausser der Partie des Jesus war dem Bass nur das begleitete Recitativ »Am Abend da es kühle war« zugetheilt. Warum sang er nicht auch die auf dasselbe folgende schöne Arie »Mache dich mein Herze rein« oder aber die nicht minder schöne »Gebt mir meinen Jesum wieder«? Dem Sopran habe ich vorhin schon noch eine Arie gewünscht. Der Alt war gut bedient und dem Tenor, der in den meisten Fällen neben der anstrengenden Partie des Evangelisten auch die anderen Tenorsoli zu singen pflegt, wird man kaum mehr zumuthen dürfen. Wohl wissend, dass man dem Werke wie auch dem Zuhörer keinen Gefallen damit thun würde, wenn man des Guten zu viel bescherte, möchte ich doch für Beibehaltung der angeführten Stücke oder wenigstens einiger von ihnen plaidiren. Indem ich dem Dirigenten für die so verdienstliche und gelungene Aufführung des unvergänglichen Meisterwerkes unseres grossen Thomascantors meine beste Anerkennung ausspreche, gehe ich über zu den anderen musikalischen Vorkommnissen und werde mich dabei kürzer fassen.

(Fortsetzung folgt.)

Hierzu eine Beilage von W. Spemann, Stuttgart.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 31. März 1880. | Nr. 13. | XV. Jahrgang.

Inhalt: Michael Kelly's Lebenserinnerungen. Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. (Fortsetzung.) — Ueber Händel's fünfstimmige Chöre. (Schluss.) — Berichte (Göttingen [Schluss], Kopenhagen). — Nachrichten und Bemerkungen (Eine Tarantel-Geschichte aus Pistoja. — Die Novelle unter Tarantel. Eines und Theil.) — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

Mit dieser Nummer schliesst das erste Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das zweite Quartal rechtzeitig aufgeben zu wollen. **J. Rieter-Biedermann.**

Michael Kelly's Lebenserinnerungen.
Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.
(Fortsetzung.)

Ungefähr zur Zeit, von der ich jetzt rede, bildete sich ein drittes Theater in Fishamble-Street*) mit der Bürgermeisters Vergünstigung; die Leiter waren Vandermere und Waddy, welche das Smock Alley-Theater verlassen und eine grosse Anzahl der Mitwirkenden mit hinweggeführt hatten. Um sich ihnen entgegenzustellen, brachte Ryder Michael Arne**) mit von London herüber, um Cymon aufzuführen; seine Frau wirkte mit darin und sie ernteten vielen Beifall. Aber Arne, welcher nicht damit zufrieden war, einer der grössten musikalischen Genies der Welt zu sein, wünschte auch den Stein der Weisen zu finden, und indem er sich einbildete ein grosser Alchymist zu sein, bezog er ein Haus in Richmond bei Dublin, wo er, alle seine Zöglinge vernachlässigend, sich gänzlich einer wissenschaftlichen Forschung nach Gold hingab. Die Folgen davon waren Ruin und Gefängniss (spunging-house). Es kam er componirte eine Oper fürs Covent-Garden-Theater, und als mein Vater dieses hörte, schickte er ihm in sein Gefängniss ein Pianoforte, unterhielt ihn mit Wein etc., und während er in dieser verdriesslichen Haft war, componirte er sehr schöne Sachen. Um solche Freundlichkeit zu vergelten, gab er mir jeden Tag Unterricht, und war auch nach seiner Freilassung immer besonders aufmerksam gegen mich.

Zu dieser Zeit war es, dass ein Portugiese Namens Il Cavaliere Don Pedro Martini nach Dublin kam; er spielte die spanische Guitarre sehr gewandt und es gelang ihm, die Gunst des Herzogs von Leinster, des Grafen von Westmeath, Lord Belmont's und der meisten hochgestellten Männer zu erlangen. Er demonstrirte ihnen, dass Dublin und Edinburgh die einzigen Hauptstädte seien, welche keine stehende Oper besässen und schlug vor, eine italienische Gesellschaft Komiker nach dem Smock Alley-Theater zu bringen, um dort wöchentlich zweimal Vorstellungen zu geben. Er berieth die Sache mit meinem Vater, welcher, da er das Gelingen des Planes nicht für unmöglich hielt, ihn ermuthigte und ihm allen möglichen Beistand versprach. Der Portugiese brachte eine grosse Anzahl Unterzeichnungen zusammen, ethielt das Theater und brachte die Gesellschaft herüber, unter welchen La Sestini, die beste Buffa der Zeit, und Signor Pinnetti, ein Venetianer und ausgezeichneter Schauspieler, waren; ferner Signor Poggetti, ein kräftiger erster Buffo mit einem ungeheuren Bass, ferner Savoy, Peretti etc. und eine zweite und dritte Sängerin. Signor St. Giorgio dirigirte am Clavier und Signor Georgi (als erste Violine) leitete das Orchester, welches durch viele Londoner Künstler verstärkt worden war. Die Etiquette verlangte, dass das Orchester sowohl als auch das Publikum in den Logen und im Parterre im vollen Staat erschien. Tauben und Schwerter waren damals allgemein; die Preise der Plätze waren in den Logen und im Parterre eine halbe Guinee, auf der ersten Gallerie fünf Mark und auf der anderen drei.

Die zuerst zur Aufführung gelangte Oper war L'isola d'Alcina, componirt von Gassaniga, worin sehr viel schöne Musik enthalten war. Pinnetti, welcher in Italien wegen seiner französischen Charakterrollen berühmt war, spielte den Franzosen in der Oper bewunderungswürdig.

Die nächste Oper war Paesiello's La Frascatana, das Haus war ungewöhnlich voll. La Buona Figliola, Piccini's populäre Oper, wurde auf den ausdrücklichen Wunsch einiger alter Cognoscenti gegeben, welche dieselbe in London gehört hatten. Lovattini war der Liebhaber (und wie man mir erzählt hat, kam ihm Keiner gleich in dem Gesange »È pur bella la Cecchina«). Savoy gab den deutschen Soldaten, Michelli den Gärtner, Savoy den Grafen, La Sestini Cecchina etc.

Die Erwartung war aufs Höchste gespannt, diese Oper in Dublin zu hören, da sie in London sehr vielen Beifall gefunden hatte — als ein Umstand eintraf, welcher die Aufführung zu verhindern suchte: es war die schwere Krankheit des Signor Savoy, welcher den Grafen zu spielen hatte, eine Rolle, die für die Oper von grosser Bedeutung war und eine hohe Sopran-

*) In dieser Strasse befand sich auch das Concerthaus, in welchem Händel's Messias zur Aufführung kam; es war damals neu erbaut.

**) Sohn des Dr. Thomas Arne, des Componisten des Rule Britannia. Die Oper Cymon war von Michael Arne.

Stimme erforderte. Da kein zu diesem Beruf gehöriger Mann vorhanden war, fiel die Wahl des Portugiesen auf mich und er bat meinen Vater selbst an, denn ich war in der italienischen Sprache sehr gewandt. Diese seine Bitte wurde unterstützt vom Herzog von Leinster, Herrn Conolly von Castle Town und vielen Anderen, welche immer gütig und freundlich gegen mich gewesen waren. Sie schienen Alle überzeugt zu sein, dass wenn ich die Rolle übernähme, ich daraus Credit und Nutzen daraus würde ziehen können. Dieses bewog meinen armen Vater einzuwilligen, besonders da er sich vorgenommen hatte mich nach Neapel zu schicken und in der That schon mit dem Capitain eines schwedischen Schiffes, welches dorthin fuhr, in Unterhandlung stand, mich als Passagier mit an Bord zu nehmen. Ich war sehr froh, als mir gestattet wurde, an der italienischen Oper mitzuwirken und zählte jeden langweiligen Augenblick, indem ich meine Rolle studirte. Jedoch endlich war der schreckliche Abend gekommen! Das Theater war gedrängt voll, und mir wurde viel Beifall gespendet! Ich hatte eine kräftige Discantstimme, sprach das Italienische gut aus, war gross für mein Alter und übertraf bei weitem die leichtgläubigen Erwartungen meiner Freunde. Die Meinung, welche die anwesenden Musiker von meinen Fähigkeiten hatten, war natürlich sehr zu meinem Gunsten.

Jetzt trat ein Umstand ein, welcher fast das Ende meiner theatralischen Laufbahn herbeigeführt hätte. Il Cavaliere Portugese, welcher der Gesellschaft zu verstehen gegeben hatte, dass ganz Peru und Mexico unter seiner Leitung stände, war nichts als ein ermüdeter Chevalier d'industrie und wollte sie nicht bezahlen. Sie waren Alle wie vom Schlage gerührt. »Point d'argent, point de Suisse« war ihr Motto. Peretti wich, ehe ob dass er kein Geld bekommen würde, ging mit Fosholli nach England, und ohne diese beiden Hauptpersonen war es unmöglich, eine Oper aufzuführen. Daher folgten die übrigen Italiener ihren Führern und zerstreuten sich, einige gingen nach England, andere nach Schottland etc.

Ryder, welcher damals dem Crow Street-Theater vorstand, war in neue Unterhandlungen getreten mit Michael Arne, um für drei Abende Cymon wieder zum Leben zurückzurufen. Frau Arne (seine zweite Frau) war eine angenehme Sängerin und da sie zugleich grosse Schönheit besass, war sie als Sänin sehr bekannt. Man war der Meinung, dass ich eine noch hinzukommende Anziehungskraft besitze und schlug meinem Vater vor, mir zu erlauben, dass ich während der drei Abende Cymon spiele und am vierten Abend eine Rolle, welche mir gefiel, wähle, die mir dann völlig kostenfrei als Belohnung ertheilt werden solle.

Mein Vater war der weisen Meinung, dass, da Alles zu meiner Abreise nach Neapel bereitet war, es für mich oder vielmehr für ihn sehr angenehm sei (denn ich dachte an Nichts als an die Freude, wieder die Bühne zu betreten), den Vorschlag anzunehmen.

Drei Abende spielte ich Cymon und am vierten Lionel oder um es recht zu sagen: Master Lionel) zu meinem Benefiz. Alle Plätze waren besetzt. Meine Lieder gelangen mir vortrefflich und ich spielte meine Rolle auch ganz gut; da Webster in dieser Rolle noch frisch in meiner Erinnerung war.

Am 1. Mai 1779 nahm ich schweren Herzens Abschied von meinen Eltern und Geschwistern und begab mich an Bord eines schwedischen Kauffartheischiffes, wo ein junger Irländer begrüsst, welcher für die römisch katholische Kirche bestimmt war, und mit günstigem Winde die geliebten Ufer meines Vaterlandes, und ich kann wohl sagen, ich verliess es nicht wenig stolz, denn noch nicht 16 Jahre alt, hatte ich genug Geld verdient, um meine Reise nach Italien bezahlen und noch einige Zeit nach meiner Ankunft dort für Unterhalt und musikalische Ausbildung sorgen zu können.

II.

Aufenthalt in Italien.

Der englische Gesandte Sir William Hamilton. Pater Dolphin. Fioravanti. Director eines Conservatoriums, Kelly's Lehrer. Das San Carlo-Theater.

Ich war so glücklich, Empfehlungsbriefe an Sir William Hamilton zu haben, welcher zu der Zeit englischer chargé d'affaires am neapolitanischen Hofe war, und an den Pater Dolphin, einen Dominikaner, welcher mein Beschützer und Führer sein sollte.

Da es zu jener Zeit wenig gute Claviere (Pianoforte) gab, besonders in Italien, kaufte mein Vater ein grosses, welches in einer der ersten Londoner Fabriken verfertigt war und sich in jeder Hinsicht als ausgezeichnet erwies, und dieses schenkte er mir nebst einigen englischen und italienischen Büchern. Meine Mutter versorgte mich reichlich mit leiblichen Bedürfnissen während der Reise, ausserdem mit zehn Guineen und einer goldenen Uhr. Nebenbei hatte ich einen Creditbrief an Pater Dolphin, welcher beauftragt wurde, meinen Unterhalt den Umständen gemäss zu bezahlen. —

Der erste Rath, den mir der Pater ertheilte, nachdem ich etwas Chocolade und Eis zu mir genommen hatte, war, meinen Brief Sir William Hamilton zu überreichen und mich zu entschliessen, in welches Conservatorio ich am liebsten aufgenommen sein möchte. Er liess mir zwischen dreien die Wahl: St. Onofrio, La Pietà oder La Madona di Loretto. An St. Onofrio war Manzelli der Director, an La Pietà Signor Sala, welcher der erste Contrapunktist seiner Zeit war, aber niemals eine hörenswerthe Melodie componirt hatte, und an La Madona di Loretto war es Finaroli, ein Kirchencomponist ersten Ranges. Er hatte auch verschiedene Opern geschrieben und mehrere seiner Schüler waren grosse Componisten geworden, unter ihnen Cimarosa.

Da ich Finaroli durch Rauzzini als einen grossen Meister kennen gelernt hatte, zog ich ihn den anderen vor; aber Pater Dolphin wünschte, dass ich auch Sir William Hamilton's Meinung hörte und mich davon leiten liess.

Kurze Zeit darauf begab ich mich zu Sir William und überreichte ihm meine Briefe; als er sie gelesen hatte, bewillkommnete er mich herzlich und versicherte mich, dass er mir sehr gerne Rath ertheile, welche Richtung ich folgen müsste, und mir jeden nur in seiner Macht stehenden Dienst erweisen werde.

Da Sir William mich an demselben Tage zum Essen geladen hatte, wurde ich seiner Gemahlin vorgestellt. Der Geschmack und die Musikliebe dieser äusserst begabten Frau sind zu bekannt, um hier weiter erwähnt zu werden. Zu der Zeit gab sie häufig Concerte, zu welchen alle berühmten Künstler eingeladen wurden. Man hielt sie für die beste Clavierspielerin Italiens.

Nach dem Essen, bei welchem ich die Ehre hatte, mit dem Herzog von Bedford bekannt zu werden, wurde musicirt: der berühmte Millico begleitete sich selber auf der Harfe die reizende Canzonette »Ho sparso tante lagrime«; sein Gesang war hinreissend. Als ich aufgefordert wurde, sang ich Rauzzini's Lied »Fuggiam da questo loco« und »Die Wasser schieden sich vom Meer« (Water parted from the sea), mich selbst auf dem Pianoforte begleitend. Man schien allgemein zufrieden zu sein, und Signor Millico bezeugte mir besonders seinen Beifall. Er erzählte mir, dass er in England oft Tenducci »Die scheidenden Wasser« (Water parted) hätte singen hören.

Als wir uns verabschiedeten, bat Sir William mich, am nächsten Morgen um 8 Uhr bei ihm vorzusprechen. Ich kam jedoch nicht eher als ein Viertel vor neun. Als ich das Frühstückszimmer betrat, befanden sich Herr Drummond, sein Arzt, und mehrere Antiquare bei ihm; sein Tisch war mit Cameen

Intaglios und Lava bedeckt. Sobald ich ins Zimmer trat, sagte er: »Mein lieber Junge, Sie sollten um 6 Uhr hier sein, und jetzt ist es schon Dreiviertelstunden darüber,« und fügte hinzu, indem er mich sehr ernst anblickte: »wenn Sie nicht lernen, die Zeit zu halten, werden Sie niemals ein guter Musiker sein.« Diesen Wink habe ich in meinem Leben nie wieder vergessen.

Als wir allein waren, wünschte er von mir eine freie Enthüllung meiner Absichten und Zwecke, und welcher Richtung ich mich zugeneigt fühle. Ich theilte ihm die Umstände mit, welche meine Abreise von Irland arrangirt worden waren, und wie es meines Vaters Wunsch und Absicht sei, dass ich, nachdem ich gründlich in Neapel Composition studirt habe, nach England zurückkehren und ein Componist und Lehrer werden solle. Ich sagte ihm auch, dass der Beruf, zu welchem ich mich von ganzer Seele hingezogen fühle, nämlich die Bühne, meinem Vater zuwider sein würde. Das Geld anlangend, so theilte ich ihm mit, dass für meinen jährlichen Unterhalt während meines Studienzeit 400 Neapolitanische Ducats (40 £ Sterling) bereit seien, die mir monatlich von Pater Dolphin ausgezahlt würden.

Als wir über Musik sprachen, drückte ich den Wunsch aus, Piccinelli als Lehrmeister zu haben. Er antwortete mir: »Mein guter Junge, es ist unmöglich, einen besseren Lehrer zu wählen. Ich bin mit ihm befreundet und werde Sie ihm vorstellen und seiner Sorge anvertrauen, aber wenn Sie begonnen, müssen Sie nicht vergessen, dass man Nichts erlangt ohne kräftiges Fleiss. Für jetzt müssen Sie Ihren Wunsch, die Bühne zu betreten, dämpfen. Ihre Jugend und Ihre noch unsichere Stimme muss jeden Gedanken daran ausschliessen; in ein bis zwei Jahren können Sie viel lernen.«

»Jedoch,« fuhr er fort, »da Sie sich natürlich auch die Merkwürdigkeiten Neapels ansehen wünschen, so nehmen Sie 14 Tage als Vergnügungszeit. Ihr Freund Fleming ist ein ehrenwerther Mann; er spricht Italienisch und kennt alle Sehenswürdigkeiten und wird Sie unzweifelhaft in seinen Schutz nehmen. Empfehlen Sie mich dem würdigen Prior, erbitten Sie seinen Erlaubniss und denken Sie an die Worte Gay's: ›Ist ein geschäftig wie uns, morgen arbeiten wir,‹ und wenn wir einmal begonnen haben, arbeiten wir hart.«

Er schüttelte meine Hand und sagte: »wenn Sie klug,« gab mir eine Börse mit 40 Ducati und, wie er sich ausdrückte, die Kutschen zu bezahlen.

Ich theilte Pater Dolphin dieses Gespräch mit, welcher ganz mit Sir William's Rath einverstanden war, und indem er meine 14tägige Vergnügungszeit billigte, gab er mir mit seinem Segen und besten Wünschen sechs Dukaten, welche er als einen grossen Vorschuss für meine ersten Ausgaben während dieser Zeit ansah. Herr Fleming willigte ein, mich auf meinen Herumschweifungen zu begleiten, und ich war so glücklich wie ein Kaiser. —

Nachdem ich zur Genüge alle Sehenswürdigkeiten und Vergnügungen genossen und Sir William's Geld in und ausser Kutschen verbraucht hatte, dachte ich, es sei wohl an der Zeit, ihm meine Aufwartung zu machen. Ich that es und erhielt sein Versprechen, mich am nächsten Tage Finaroli vorzustellen, was auch geschah.

Finaroli war ein heiterer, lebhafter kleiner Mann, ungefähr fünfzig Jahre alt; er hörte mich singen und war so freundlich zu sagen, dass meine Fähigkeiten entsprechend seien; er nahm mich mit, um mir sein Conservatorium zu zeigen, in welchem sich gegen drei- bis vierhundert Knaben befanden; sie studirten Composition, Gesang und alle möglichen Instrumente. Es waren verschiedene Räume dort, aber in dem grossen Schulsaal, in welchen ich geführt wurde, trieben Einige Gesang, Andere spielten Violine, Oboe, Clarinette, Horn, Trompete etc., Jeder verschiedene Musik, und in verschiedenen Tonarten. Der Lärm war entsetzlich, und mitten in diesem schrecklichen Babel musste ein Knabe, welcher Contrapunkt studirte, seine Arbeit verrichten und eine Melodie harmonisiren, welche ihm von seinem Lehrer gegeben war. Voll Abscheu verliess ich den Ort und nahm mir fest vor, niemals ein Bewohner desselben zu werden.

Meine Gefühle hierüber theilte ich Pater Dolphin mit, und auch den Widerwillen, den ich dagegen hatte, in den Processionen mit zu gehen und den Anzug zu tragen, zu welchem Alle, die das Conservatorio besuchten, gezwungen waren.*) Als er dies dem Finaroli vorstellte, versetzte derselbe: »Ich habe den Knaben liebgewonnen und will ihn in meine Wohnung aufnehmen; er soll ein kleines Zimmer in der Parterrewohnung meines Hauses haben und an meinem Tische essen. Dabei wird er die Vergünstigung haben, das Conservatorio täglich zu besuchen und alle Vortheile eines Schülers zu erhalten, ohne genöthigt zu sein, deren Kleidung anzulegen oder ihre Pflichten zu erfüllen.«

Mein englisches Clavier war mir von geringem Nutzen, da Finaroli es als eine que non hingestellt hatte, dass ich alle Gedanken aufgeben müsse, ein Clavierspieler zu werden, denn alle italienischen Gesanglehrer hatten es für sehr nachtheilig (pregiudiziale) für die Stimme. Mein Lehrer stellte mich den verschiedenen Theaterdirectoren vor, und ich hatte bei allen freien Entrée. Im San Carlo-Theater werden grosse bedeutende Opern aufgeführt (die anderen drei Theater sind für Buffo-Opern); die erste, welche ich dort hörte, war Metastasio's Olimpiade, die Musik war von Mysliweczek, einem Deutschen (Böhmen) von grossem musikalischen Rufe. Ich fand sie sehr schön und die Darstellung ausgezeichnet.

Die berühmte Marchesi, der erste Sopran, sang die Partie des Megacle. Ausdruck, Gefühl und Ausführung der schönen Arie »Se cerca se dice l'amico dov' è«, waren erhaben über jedes Lob. Ansani, damals der beste Tenorsänger Europa's, wirkte auch mit, und Morichelli, seine Frau, war die bedeutendste Sängerin; sie hatte eine angenehme Stimme, aber leider von sehr geringem Umfange; die Neapolitaner nannten sie »La contessa con la parrucca«, da sie eine Perrücke trug, weil sie aus ihrem Engagement durch Krankheit alles Haar verloren hatte. Aber sie war doch beliebt trotz ihrer Perrücke!

Die Pracht, welche bei den Vorstellungen entfaltet wurde, sowie auch die Schönheit der Ballette, war vortrefflich. Ich kann nicht begreifen, warum es in unseren Theatern nicht ebenso sein könnte, ausgenommen dass die Bühne in San Carlo wegen ihrer ungeheuren Ausdehnung jede Art des Maschinerie möglich macht und sich der Hintergrund der Bühne nach der See öffnet; englische Theaterunternehmer werden aber schwerlich das Geld daran setzen. Viermal im Jahre ist dieses prächtige Theater illuminirt, nämlich am Geburtstagsabend des Königs von Spanien und denjenigen des Königs, der Königin und des Kronprinzen von Neapel.

In diesem ungeheuren Gebäude befinden sich sieben Reihen Logen; vorn in jeder Loge ist ein Spiegel und vor jedem zwei grosse Wachskerzen, diese werfen sich durch den Widerschein vermehrt und verbunden mit dem Lichtermeer auf der Bühne, entfalten einen wahrhaft blendenden Glanz.

Jede Loge kann zwölf Personen aufnehmen, welche bequeme Stühle etc. haben; an der Rückseite von jeder in den vorderen Reihen befindet sich ein kleines Zimmer, wo der Conditor und Page des Logeninhabers warten, um Süssigkeiten und Eis den

*) Am oder nach dem 22. October sind die Knaben (Schüler) der drei Conservatorien verpflichtet, neun Tage lang Morgens und Abends in ihrem Dienst in der Franciskanerkirche mitzuwirken. Wegen ihrer Betheiligung und unentgeltlichen Mitwirkung bei diesem Feste sind sie durch des Königs Erlaubniss von allen Abgaben auf Wein und Nahrungsmittel befreit, die von den sonstigen Einwohnern ohne Ausnahme bezahlt werden müssen.

Gesellschaft in den Logen oder auch ihren Freunden, welche sie im Parterre erkannt haben, zu präsentiren.

Im Parterre sind sechzehn Reihen und in jeder Reihe vierzig Sitze; sie sind gepolstert und haben Armlehnen wie Stühle. Wenn Jemand sich zum Abend einen Platz nimmt, erhält er einen Schlüssel dazu und wenn er das Theater verlässt, schliesst er den Sitz wieder zu und giebt den Schlüssel ab.

An Galatagen erscheinen der König, die Königin und der ganze Hof im vollen Staat; bei solchen Gelegenheiten ist der Anblick herrlich.

(Fortsetzung folgt.)

Ueber Händel's fünfstimmige Chöre.

(Schluss.)

Dieses B dur-Te Deum wurde später auch für die königliche Kirchenmusik verwandt, wie man sich leicht denken kann; erfuhr aber dabei eine sehr bedeutende Umarbeitung. Aus derselben entstand dann das

Te Deum in A-dur.

Durch den Titel von Arnold's Ausgabe ist die irrthümliche Meinung verbreitet, dass es im Jahre 1720 ebenfalls für den Herzog von Chandos geschrieben wurde; ein Blick auf das Orchester, welches die Viola enthält, beweist aber schon die Unrichtigkeit dieser Angabe. Wie die Instrumentation, so ist auch der Chor mehr gefüllt, was aus der nachstehenden Uebersicht erhellt:

1. *Chor* »Wir preisen dich« zu sieben Stimmen (Cantus, Tenor I II III, Bass I II III).
2. *Tenor-Solo und Chor* »Dir singt der Engel lauter Chor« zu fünf Stimmen (Cantus, Tenor I II III und Bass).
3. *Solo für hohen Tenor und Chor* »Vor dir Cherubim und Seraphim« zu sieben Stimmen (Cantus, Tenor I II III, Bass I II III).
4. *Bass- und Tenor-Solo* und *Chor* »Der würdenvolle Chor der Apostel« zu sechs Stimmen (Vertheilung wie oben).
5. *Solo für hohen Tenor* »Als du auf dich genommen«.
6a. *Bass- und Tenor-Solo mit Chor* »Und wir glauben, dass du kommst zum Weltgericht« zu sechs Stimmen (Vertheilung wie oben).
6b. *Chorsolo für Sopran* und *Bass mit Chor* »Tag um Tag erschallt« zu sechs Stimmen (wie oben).
7. *Tenorsolo* »Verleih, o Herr«.
8. *Chor* »O Herr, auf dich steht mein Hoffen« zu sechs Stimmen (wie oben).

Dies wäre hiernach ein sechsstimmiges Te Deum zu bezeichnen, weil die meisten Chöre auf sechs Linien geschrieben sind. In Wirklichkeit verhält es sich doch etwas anders mit dieser Vielstimmigkeit. So gehen bei dem ersten Chore die beiden unteren Bässe zusammen, und zuletzt gesellt sich ihnen auch der obere College. Von den drei Tenoren wandeln gern zwei unisono, so dass niemals mehr als sechs Stimmen durchgehends aber fünf und in den beiden letzten Takten sogar nur vier vorhanden sind. Es ist klar, dass sich nicht reicher als der nächstfolgende kleine Chorsatz, welcher sich fünfstimmig hält. Der dritte Chor ist nicht voll grösser: er steht in sechs Stimmen aufgezeichnet und singt von seinen sieben, anfangs durch Solo unterbrochenen Takten zwei in sechs, zwei in fünf und die drei letzten in vier Stimmen. Die vierte Nummer weist nur einen sechsstimmigen Takt auf; alles übrige ist fünf- und vierstimmig. Der logische Schlusssatz daraus »Du bist der Ehren König« hält sich lediglich vierstimmig. Hie und wieder eine einselne Note abgerechnet. In gleichem Sinne ist der nächste Chor als fünf- und vierstimmig zu bezeichnen, wobei die letztere Art der Vertheilung vorwiegt. Macht diese Vierstimmigkeit sich hier bei den Schlüssen geltend, so wollen sie in der zweiten Hälfte des sechsten Stückes (6b) im Anfang, während im weiteren Verlaufe fünf und sogar sechs Stimmen sich hören werden. Wir gelangen nun zu dem Schlusschor, und dieser ist trotz seiner sechs Linien nur vierstimmig mit einigen wenigen Takten, die sich in fünf Stimmen ausbreiten.

Das Ergebniss ist also, dass diese breiter ausgeschriebene Partitur nicht in gleichem Maasse auch eine innere Erweiterung darstellt. Um aber die Nöthigung zu verstehen, welche die grössere Anlage bei den grösseren Kirchenchören veranlasste, muss man die Zusammensetzung solcher Chöre namentlich in den englischen Kathedralkirchen berücksichtigen. Der Chor besass in allen drei Stimmen (Cantus, Tenor und Bass) ausgebildete Solisten, welche sich theils in ganzen abgeschlossenen Sätzen, meistens aber in einzelnen Intonationen und Anregungen zwischen den Chören geltend machten, und diese Chöre waren denn durchweg von geringer Ausdehnung, als Responsorien und Steigerungen des von einem oder mehreren Solisten Angeregten ist durchweg eine gedrängte Kürze geboten, wenn die vorgetragene Musik überhaupt noch liturgisch verwendbar sein soll.

Dieser letzten Bearbeitung des Te Deum zeitlich und auch sachlich am nächsten stehen die

Vier Krönungs-Hymnen
(Coronation Anthems)

vom Jahre 1727. Das erste, auch zuerst eingesungene Stück »Zadok der Priester« beginnt siebenstimmig, steht aber in seinem Haupttheile auf 6 und 8 Linien und ist abwechselnd vier-, fünf- und sechsstimmig, wobei die Fünfstimmigkeit vorwaltet. Der siebenstimmige Anfang hat zwei Soprane; im übrigen liegt aber die Erweiterung in den männlichen Stimmen ganz wie bei den vorauf gegangenen Kirchenstücken.

Bei den anderen Anthems ist dieses ebenso. Das zweite (»Der Fürst wird sich freuen«), obwohl in 6 bis 8 Linien aufgezeichnet, ist durchgehends nur vier-, wenig fünf- und fast garnicht sechsstimmig. Mit dem dritten Anthem (»Mein Herz denkt und dichtet«) verhält es sich nicht anders; der sechslinige Gesang ist höchstens immer nur fünfstimmig, und überall kehrt der Händel gern auf vier Stimmen zurück. Dabei sind es stets die mehr harmonischen Stellen, sowie kleinere Figuren, Imitationen und Intonationen, bei welchen eine grössere Stimmenzahl erscheint; aber sowie eindringlichere Hauptthemata irgend einer Art auftreten, zieht sich der Gesang gewöhnlich auf vier Stimmen zusammen. Das Thema wird dann doppelt und dreifach ausgesponnen, es ist als ob der Componist die Hauptstriche seiner Zeichnung nicht deutlich und leuchtend genug bekommen könnte. Dieser Rücksicht auf Klarheit und contrastiren in Gestaltung wird Alles geopfert, selbst eine in ungestörten Reihen immer einher schreitende contrapunktische Stimmführung.

Ueber das vierte oder letzte Anthem (»Deine Hand erstarke«) ist dasselbe zu sagen, wie über die drei Vorgänger: seine durchweg fünfstimmige Aufzeichnung erregt aber noch einer besonderes Interesse, um so mehr da der Chor — in der angegebenen Beschränkung — durchweg wirklich fünfstimmig gehalten ist. Bei sämmtlichen Anthems ist es der Tenor, welcher zur Erzielung der Fünfstimmigkeit in drei Stimmen zerlegt ist. Cantus und Bass bleiben ungetheilt.

Mit diesem Kirchenwerke hört die ältere Weise der Stimmenerweiterung bei Händel auf. Seine Trauerhymne (Funeral Anthem) auf den Tod der Königin Karoline vom Jahr 1737 bildet mit den nachfolgenden vierstimmigen Chören des

Uebergang zu dem Dettinger Te Deum (1743), welches ausschliesslich fünfstimmig angelegt ist, nämlich durch Theilung der Soprane, wie es auch im Utrechter Fall war. Das gleichzeitige Dettinger Anthem (Händelausgabe vol 36 p. 111—153) ist aber nur vierstimmig, obwohl die Oberstimme als Canto I und II bezeichnet und anfangs auch auf zwei Linien gebracht wurde. Dies geschah offenbar nur deshalb, weil dem Componisten eine solche Theilung durch das eben beendete Te Deum noch in der Feder steckte.

Blicken wir nun von den Kirchenwerken auf die oratorischen Stücke, so enthält Brockes Passion (1716) lediglich vierstimmige Chöre, schliesst sich also ganz dem an, was in Deutschland vorwiegend gebräuchlich war. Ganz anders verhält es sich mit den beiden englischen Werken, welche in der frühbetreffenden Zeit der Anthems entstanden, mit Acis and Galatea und Esther. Sie erinnern uns an das Utrechter Te Deum, denn ihr Orchester ist ähnlich gehalten, und die Chöre sind sämmtlich fünfstimmig ausgeschrieben.

Acis and Galatea
(um 1720)

enthält nur fünf Chöre: einen zu Anfang (»O, the Pleasure of the Plains«), einen in der Mitte (»Wretched Lovers! Fate has past«) und drei am Ende, von denen aber der eine (»O, the sweet Acis now is dead!«) als Sopransolo mit Unterchor von vier Männerstimmen ist. In der Händelausgabe (Band 3) findet sich zwar noch ein vierstimmiger Chorsatz (»Happy, happy«) in zwei Versionen (S. 47 und 138), aber das ist ein zwölf Jahre späterer Zusatz, als das ursprüngliche Werk durch allerlei fremdartige Zuschnitte erweitert und entstellt wurde.

Der reizende Anfangschor, welcher das Leben in der schönen Natur preist, ist ein charakteristisches Beispiel, wie Händel ein wirklich fünfstimmig angelegtes Stück in künstlerischer Freiheit behandelt: bei den besonders bedeutenden Figuren werden zwei Stimmen verschmolzen, die Wiederholung eines Solo erzeugt sogar alle drei Tenore im Einklange, und an den Stellen, wo die Lust am heftigsten durchbricht, genügt nur noch ein allgemeines Unisono.

Der schönste fünfstimmige Chor, welchen Händel geschrieben hat, und überhaupt einer seiner allerbesten Chöre, leitet die Ankunft des Polyphem ein. »Wretched Lovers!« so steht das Ungeheuer nahe. In den ersten 36 Takten und auch später werden die fünf Stimmen selbständig geführt, wobei aber sorgfältig vermieden ist, dass sie sich so dicht in einander verflechten, doch mit dem Eintritt des Gegenthema (»so sieht das Ungeheuer nahe«) ändert sich die Scene; jetzt stehen immer zwei, anfangs sogar drei Stimmen Schulter an Schulter zusammen, falls nicht durch ein Pausiren einzelner Stimmen die nöthige Lichtung geschaffen wird.

Der schöne und wirkungsreiche Chor »Mourn all ye Muses« hält sich rein harmonisch und ist dadurch eine Merkwürdigkeit unter den bisher besprochenen Sätzen von Händel, denn er (wenn man vier Takte abrechnet) gänzlich fünfstimmig bleibt. Hier wo alles Fugiren und Figuriren ausgeschlossen war, bedeuteten fünf Stimmen eine schöne Bereicherung der Harmonie, deren noch sämmtlich gleicher Fluss für den Charakter dieses Stückes noch besonders zuwelt ist.

So erblickt man, neben der erstaunlichsten Unabhängigkeit von dem technischen Mittel, überall auch eine weise Rücksichtnahme auf den Moment, dessen entsprechender Ausdruck im letzten Grunde selbst für die Stimmenvertheilung der Chöre den Grund abgiebt.

Das Oratorium Esther
(um 1720)

soll vorläufig den Schluss der hier besprochenen Reihe von Werken bilden. Es eignet sich dazu besser als irgend eine andere Händel'sche Composition, selbst der gleichzeitige, für dieselben Sänger des Herzogs geschriebene Pastoral Acis and Galatea nicht ausgenommen; denn bei diesem seinem ersten biblischen Oratorium wollte Händel zeigen, was er im fünfstimmigen Satze zu leisten vermöchte, und wenn er es auch nicht sagen wollte, so hat er es doch gezeigt. Die Vertheilung ist ganz wie bei Acis and Galatea: Sopran, Alt, d. h. hoher Tenor, zwei weitere Tenore und Bass.

Der erste Theil dieses Oratoriums enthält fünf Chöre:

1. Shall we the God of Israel fear —
2. Shall we of servitude complain —
3. Ye sons of Israel, mourn —
4. Save us, o Lord —
5. Virtue, truth and innocence.

Sie sind sämmtlich nicht sehr ausgedehnt, namentlich die mittleren. In den Motiven weichen sie so bedeutend von einander ab, wie die Worte, welche ihnen zu Grunde liegen; aber die chorische Anlage ist wesentlich gleich. Es sind überall nur kleine fugirte Eintritte vorhanden, und wo diese sich, wie in dem letzten Chore, zu längeren solistischen Zwischengängen erweitern, wird in dem folgenden Tutti aller Sänger die Fünfstimmigkeit nicht aufgegeben; dieselbe ist überall erhalten.

Der zweite Theil enthält nur zwei Chöre, die aber von grossem Umfange sind. Der erste (»He comes, to end our woes«) steht zu Anfang. Auch hier ist die Fünfstimmigkeit selbst in solchen Stellen durchgeführt, welche Händel sonst vierstimmig zu setzen pflegt; nur zweimal gehen die beiden Tenore bei demselben Eintritt je sieben Takte lang zusammen.

Der andere Chor dieses zweiten Theils (»The Lord our enemy has slain«), der Schluss des Oratoriums, überragt an Umfang sämmtliche fünf Chöre des ersten Theils fast um das Doppelte; das ist überhaupt der längste Chor, welchen Händel geschrieben hat. Er besteht natürlich aus verschiedenen Absätzen, und wer Händel's Klarheit in der Gruppirung solcher Massen kennt, der wird sich schon einigermaassen vorstellen können, wie er die Contraste selbst bei dieser Ausdehnung zur Geltung bringt. Hier soll nur hinsichtlich der Stimmenvertheilung bemerkt werden, dass auch dieses ungeheure Chorstück gänzlich fünfstimmig geschrieben ist, sogar in den fugirten Theilen mit breiten gedehnten Motiven. Obwohl es seiner Länge mehr ein Ausfluss jugendlicher Ueberkraft, als ein reines Kunstmuster, zeigt dieser Chorriese doch hinsichtlich der Stimmenbehandlung im Einzelnen dieselben Vorzüge, welche wir vorhin schon an vielen Beispielen hervor gehoben haben. Diese eigenthümlichen Vorzüge bilden den festen Unterbau der allen überragenden Grösse Händel'scher Chorgestaltung.

Hiermit haben wir die Werke besprochen, welche in der älteren Weise, durch Erweiterung des hohen Männerstimmen als des Mittelpunktes der Chöre fünfstimmig gestaltet sind. Die späteren im Theater aufgeführten Oratorien gehören einer anderen Gruppe an hinsichtlich der Stimmenvertheilung, und sollen einmal für sich betrachtet werden.

Chr.

Berichte.

Göttingen.

(Fortsetzung und Schluss.)

Die akademischen Concerte, vier an der Zahl, liessen uns hören: die F-dur-Symphonie (Nr. 8) des als Erstes von Beethoven, die A-dur-Symphonie von Mendelssohn, die Ouvertüre zu »Lodoiska« von Cherubini, die zu »Hans Heiling« von Marschner, ein

norwegisches Volkslied für Streichorchester bearbeitet von Svendsen als Allegretto (Menuett) aus Beethoven. Soll ich Preise für die Ausführung vertheilen, so bekommt den ersten Preis die Streicher, den zweiten die F dur-Symphonie von Beethoven und Marschner's Ouverture. Von Mendelssohn's Symphonie gelangen ihr besten der zweite und dritte Satz. Für den ersten habe ich nur geringe Sympathien; er erscheint mir für seinen nicht bedeutenden Inhalt zu breit ausgesponnen. Im letzten Satze kamen die Triolen der beiden Flöten nicht egal genug heraus, sonst ging er recht gut. Einen guten Eindruck hinterliess das norwegische Volkslied seines Charakters an sich und sodann seiner interessanten Behandlung wegen. — Von Gästen hörten wir Frau Sach Sonnenberger, Opernsängerin aus Hannover, eine ausgezeichnete Coloratursängerin mit voller sonorer frischer Stimme, die auch einfache Lieder schön zu singen versteht. Sie trug vor eine Arie aus Haydn's »Schöpfung« (Ach ich habe etc.) und Lieder von Schubert, Jensen, Sonnenberger und Eckert und wurde vom Publikum sehr gefeiert. Die Concertsängerin Fräulein Emma Hopf aus Berlin gewann sich in dem Vortrage einer Arie der Penelope aus Bruch's »Odysseus« und von Liedern von Schubert, Brahms, Tappert und Holstein als eine tüchtig geschulte Sängerin und erwarb sich durch ihren einfach nobeln Vortrag und ihre sympathische Stimme alsbald die Gunst der Zuhörer, die es an Beifall nicht fehlen liessen. Eine andere Concertsängerin, ebenfalls Altistin, Fräulein Auguste Köllgen aus Düsseldorf, debütirte mit einer Arie aus »Paulus« und Liedern von Schubert, Beethoven und Dessauer. Ihre Stimme ist, besonders in der Tiefe, von schönem Klange. Die junge Dame schien jedoch wenig disponirt und ausserdem sehr befangen zu sein, sodass ein Urtheil über ihre Leistungen, welche vom Publikum freundlich aufgenommen wurden, sich kaum abgeben lässt. Die Pianisten Gebrüder Willi und Louis Thern aus Pest erfreuten uns wieder durch ihr vollendetes Zusammenspiel in einem Concert von Mozart und Sachen von Carl Thern, Raff, Chopin etc. und entzückten das Publikum zu den lebhaftesten Beifallsbezeugungen. Bedauert habe ich nur, dass die Herren nicht mehr gehaltreiche Sachen zum Vortrag brachten. Der hiesige Pianist Herr Eduard Naumann, ein Schüler von Liszt, spielte Beethoven's C moll-Concert und mehrere Solostücke von Chopin und Weber. Der Vortrag des Concerts hatte den besten Erfolg, zu dem das discret begleitende Orchester wesentlich beitrug. Herr Naumann kann sich zu dem Erfolge gratuliren. Er wurde durch reichen Beifall und Hervorruf belohnt. Ausserdem liess Herr Hille in den academischen Concerten aufführen zwei Chöre a capella, ein »Ave Maria« von Arcadelt und »Es ist ein Ros' entsprungen« von Prätorius, sowie den hübsch instrumentirten Chor für Frauenstimmen »Blanche de Provence« von Cherubini, und den Männerchor rüstig sang zwei schottische Lieder für Männerstimmen und Orchester eingerichtet von Weinwurm, und Grabert's Lied vom »Herrn von Falkenstein«. Der Männerchor und Orchester arrangirt von Hirsberger. Die Vorträge gelangen durchweg, fanden viel Anklang und gewährten eine angenehme Abwechselung.

Von den sonstigen gegebenen Concerten erwähne ich zunächst das von Sarasate und dem Pianisten Herrn Walter aus Osnabrück gegebene. Ueber den spanischen Geiger kann ich nur wiederholen, was schon unzählige Male von ihm gesagt ist, dass er durch seinen plastisch schönen Ton berückt und durch seine vollendete Technik in Erstaunen setzt. Natürlich wurde er auch hier mit Beifall überschüttet. Er spielt keineswegs hat aber besondere Tiefe des Vortrags, sowie Grösse des Tons, wie wir sie z. B. an einem Joachim bewundern, besitzt er nicht. Doch man soll nicht Alles von Allen verlangen. Sarasate ist anders musikalisch geschult und erzogen als unsere deutschen grossen Geiger und was er auch andere spielt als diese, so ist und bleibt er immer ein Geiger von Gottes Gnaden, dessen süssen Tönen man mit innigstem Behagen lauscht. Er spielte mit Herrn Walter Andante und Variationen aus der Kreutzer-Sonate von Beethoven, Mendelssohn's Violinconcert und spanische Tänze. Dem Geiger gegenüber hätte der Clavierspieler einen schweren Stand, doch wurden auch dessen Vorträge, bestehend aus Präludium und Fuge von S. Bach und Stücken von Field, Rheinberger, Rubinstein und Chopin, beifällig aufgenommen. Wohl lange darnach gaben die Herren Concertmeister Kömpel aus Weimar und hat schon erwähnte Pianist Herr Naumann Concert, das sie mit der Kreutzer-Sonate von Beethoven eröffneten. Der Vortrag derselben war vortrefflich in jeder Beziehung. Herr Kömpel spielte ausserdem Spohr's Gesangscene, die ihm, dem besten Schüler Spohr's, kaum ein Anderer so schön nachspielen dürfte, und Herr Naumann liess Solosachen von Bach (Bourrée und Sarabande), Händel (Gigue), Raff (Spinnlied, Op. 157) und Chopin (Notturno und Walzer) hören. Den Concertgebern wurde der Beifall nichts weniger als karg zugemessen. Mit Liszt's zweiter ungarischer Rhapsodie für Piano und Geige, von Beiden mit Concertino gespielt, schien das Publikum nicht sonderlich zu sympathisiren. — Die Herren Kapellmeister Carl Reinecke und Concertmeister Henry Schradieck aus Leipzig veranstalteten zwei Beethoven-Abende, um sämmtliche zehn Sonaten für Pianoforte und Violine zum Vortrag zu bringen, ein Unternehmen, von dessen Ausfall besonders Aussicht wenigstens man bewegt sein konnte. Man durfte sich wohl fragen, ob hier des Guten und Gleichartigen nicht zu viel auf ein Mal geboten werde. Derartige Bedenken mussten Wurzel gefasst haben, sonst wären die beiden Concerte dann auch nur schwach besucht, wobei jedoch bemerkt werden muss, dass sie in eine für hier schlechte Zeit, in die Weihnachtsferien fielen. Doch sie kamen zu Stande und keiner der Zuhörer ging gelangweilt oder satt Töne ermüdet fort. Die Herren verstanden das Publikum zu fesseln und die ersten Bedenken zu beschwichtigen, und das ist hauptsächlich das Verdienst des Herrn Reinecke. Derselbe bewährte sich als sehr guter Beethovenspieler, der den Charakter einer jeden Sonate, eines jeden Satzes ins beste Licht zu setzen verstand, dabei einen weichen Anschlag besitzt, klar und warm spielt, ohne sentimental zu werden, und schön gliedert. Sein Pianoforte in der Tiefe bei fortissimo konnte streng klingen und die Geige decken. Auch Herr Schradieck gab sein Bestes und brachte Vieles sehr gelungen zu Gehör, schade nur, dass die Reinheit seines Spiels hier und da zu wünschen übrig liess. — Wenn ich der drei von der hiesigen Militärkapelle gegebenen Symphonie-Soiréen Erwähnung thue, so geschieht es zunächst, um der Pianistin Fräulein Ellenburg aus Cassel, welche in zweien von ihnen spielte, ein paar freundliche Worte zu sagen. Die junge Dame besitzt Talent und spielt recht voll, geläufig und klar, doch noch mit wenig Innerlichkeit, die hoffentlich mit den Jahren kommt. Sie darf sich nur nicht verleiten lassen, an Aufgaben heranzutreten, zu deren Lösung ihre Kräfte noch nicht ausreichen. So hätte sie besser gethan, das A moll-Concert von Schumann nicht zu spielen. Freilich wurde sie, und das soll zu ihren Gunsten geltend gemacht werden, vom begleitenden Orchester sehr schwach mit gehoben. Da ich die übrigens schwach besuchten Concerte einmal erwähnt, so mag noch hinzugefügt werden, dass die Aufführung der Symphonien den Erwartungen, welche anfänglich gehegt wurden, in keiner Weise entsprochen hat. Die Orchesterkräfte sind für solche Werke zu wenig geschult, zum grossen Theil wohl auch nicht genügend stark, und was die Leitung betrifft, so liess sie ebenfalls viel zu wünschen übrig, ja war nicht selten danach, dass Zweifel entstehen konnten, ob dem Dirigenten der Unterschied zwischen Marsch und Symphonie zur Erkenntniss gekommen sei. Es ist unglaublich, wenn so im Vergreifen der Tempi geleistet wurde. Anfangs hoffte auch ich etwas von dem Unternehmen, das will ich ehrlich bekennen, nunmehr aber habe ich einsehen müssen, dass Hoffnungen auf dasselbe ferner nicht gesetzt werden dürfen. — Ich möchte nicht schliessen, ohne noch Dank zu sagen dem Florentiner Streichquartett unter Führung des Herrn Jean Becker Dank für die meisterhaften Vorträge, mit denen sie uns auch in diesem Winter wieder erfreuten. Ueber die Wiedergabe eines der letzten Streichquartette von Beethoven (Op. 132 A moll) liesse sich mit den Herren streiten. Doch der Bericht ist so schon vielleicht zu lang und so lege ich die Feder nieder.

Kopenhagen, 21. März.

(Anton Rée.) Was in früheren Zeiten unserer Theaterverhältnisse gaar (?) irgend war, dass einzelne Mitglieder des Opernverbandes vor Ablauf der Saison das Theater verlassen, um im Auslande zu gastiren, das geschieht heut zu Tage ziemlich häufig und zwar nicht ohne nachtheiligen Einfluss auf das Repertoir. Diesem Uebelstande gegenüber scheint der Intendant des königl. Theaters aber ganz ohnmächtig zu sein, weil den guten Kräften keine Concurrenz gemacht werden kann. So verabschiedete sich vor einigen Tagen unsere beste Coloratursängerin Fräulein Rahn, die für die kommende Saison in London engagirt worden ist. Gedachte Sängerin ist in vielen Opern des letzteren Genres (»Mignon«, »Regimentstochter«,

»Der König hat es gesagt« u. s. w.) hat nicht zu ersetzen. Im Besitze einer ungewöhnlich schönen Sopranstimme, deren Höhe besonders ausgiebig (am Vocal i) selbst könnte freilich grösseren Volumen haben) singt sie ausserdem die schwersten Fioritureu mit grösster Leichtigkeit. Einen Beweis lieferl ihre Einlage in der Claviersoene in der »Regimentstochter«. Sie verwendet dafür eine Composition von Benedict in London, der den »Carneval de Venise« mit allen möglichen vocalen Schwierigkeiten versehen hat. Die Ausführung dieses halsbrecherischen Feuerwerks gelingt der jugendlichen Sängerin ganz ausserordentlich. Weniger gelungen ist die Vorführung des Hauptparts der Rolle; es fehlt das Darstellung noch die nothwendige Grazie und die packende Natürlichkeit. — Das königliche Theater bereitet übrigens die Vorführung des »Maçon« von Auber vor und es gedenkt darin neue Kräfte zu verwenden. Durch diese Oper hat gewann bekanntlich der beliebte französische Componist seine ersten Sporen im Gebiete der komischen Oper; ob dieser Sieg auch in unserer Zeit Wiederklang finden wird, dürfte zweifelhaft sein.

Im Bereiche des Concerts ist seit meinem vorigen Berichte nicht viel Mittheilungswerthes vorgefallen. Der schwedische Sänger Westberg, der ein paar Male auf dem königlichen Theater gastirte und nur einen Beweis d'estime davon trug, gab am Abend ein Concert, in welchem er sich als feiner und gut geschulter Romanzensänger erwies. Die Aussprache des Italienischen, Französischen und Deutschen ist seine starke Seite, und es erwuchs den gebildeten Zuhörern deshalb viel Vergnügen aus seinen Vorträgen auf diesen verschiedenen sprachlichen und musikalischen Gebieten der Romanzenliteratur. Besonders hervorzuheben wäre noch die geschmackvolle und sonnige Ausführung von A. Rubinstein's »Es blinkt der Thau« und von Gounod's »Toujours jouiours«. In demselben Concerte spielten drei unserer Musiker den gefälligen Novelletten aus Gade.

In dieser Woche, der sogenannten Charwoche, sind mehrere Kirchenconcerte in Aussicht. Der Musikverein führt Bach's (Matthäus-Passion, den Chor des Königl. Theaters bietet in der Frauenkirche Verschiedenes, und am Ostermontag führt in der nämlichen Kirche ein Werk von Friedrich Schütz, dem Schüler A. Gebrich vor.

Nachrichten und Bemerkungen.

* [Eine Tarantel-Geschichte aus Sicilien — das Heumais über Tarantel-Biss und -Tanz.] Eines Nachmittags, es war zur Zeit der Siesta, hörte ich in der nächsten Nachbarschaft meines Hauses in monotonen Schaukelo-Weisen eine Fiedel streichen, dazwischen Zurufe, Geschrei und Weinen. Wie das Ding länger denn eine Stunde und zwar ohne Unterlass währte, wurde meine Neugierde rege, und ich fragte, was da los sei. Mir wurde die räthselhafte Antwort: »Fanno ballare un tarantolato«. Und zu näherer Erläuterung sagte man mir, dass ein Knabe, der auf dem Felde geschlafen, von einer Tarantel in die Stirn gebissen war. Das war Wasser auf meine Mühle, und ich hatte nichts Eiligeres zu thun, als Augenzeuge dieses befremdlichen Schauspiels, das ich dem Bereiche der Fabel angehörig geglaubt hatte, zu werden. In Taranto hatte ich mir vergessen, mich nach den alten berühmten Tarantelaplanen zu erkundigen; hier brachte mich ein glücklicher Zufall in medias res. Ich ging schleunigst ins Nachbarhaus. Die Stube war mit Erwachsenen und Kindern zu glühender Stickluft angefüllt. Im Kreise, den die Menge bildete, wurde ein armer Teufel von Jungen, den ein Anderer am Kragen und unter dem Arm gefasst hielt, zum Springen gezwungen. Laute Zurufe und Händeklatschen forderten ihn auf, seiner Pflicht, die ihm eben Anschein nach sauer genug wurde, nachzukommen. Er sollte schwitzen, und er schwitzte. Voll Genugthuung tönten die bestätigenden Ausrufe aus der Menge: »Er schwitzt, sieh, er schwitzt!« Nach einer halben Stunde ungefähr war die Cur beendet, der Tänzer bekam ein Glas Wein und wurde ins Bett gesteckt. Nun hatte ich Gelegenheit, den Fall näher zu betrachten. Auf der Stirn zeigte sich ein rother Fleck, etwas geschwollen im Kreis eines kupfernen Fünfpfennigstücks, mit einem Bessalfleckchen in der Mitte, die jedenfalls die Fingernägel des Knaben unter dem Gefühle des Juckens producirt hatten. Ich fragte, ob er die Tarantel gefangen? Er hatte sie nicht einmal gesehen. Ja, wie wisst ihr, dass dies die Tarantel gethan? — So sehen die Bisse der Tarantel aus. — Kennt ihr die Tarantel? — Und ob wir sie kennen. — Wo wohnen diese Thiere? — Zwischen den Zweigen der Feld- und Gartenhecken (das war schon merkwürdig). — Könnt ihr mir für Geld und gute Worte ein paar Exemplare fangen? Gern wurde dies zugesagt. Warum lasst ihr den Knaben tanzen? — Der Arzt hat es verordnet. — Wie, Doctor Mosster? (ein wissenschaftlicher Arzt Pistoia's) — Nein, der Andere. Durch das Tanzen kommt der »Tarantolato« in Schweiss, und mit dem Schweisse wird auch das Gift aus dem Körper getrieben.

Ich fragte den Jungen, ob er Schmerzen fühle? Nicht die geringsten. Ob ihm übel sei? Nicht die Spur. Ob er aufstehen könne? Dazu bezeigte er grosse Lust, und wirklich sah ich ihn eine Stunde nach dem Heilfeste wieder auf der Strasse spielen. Ich aber weilte Gewissheit und fasse mich noch so sorgen Lenten Göhren, die noch einst »Tarantolati« gewesen waren, keiner von ihnen hatte die Spinne jemals gesehen, aber getanzt hatten sie Alle. Nun war ich auf die Spinne selbst recht neugierig. Sie zu erkennen, zweifelte ich nicht. Die Lycosa Tarantula L. oder, wie sie jetzt heisst, Tarantula Apulia (da der Linné'sche Name zum Gattungsnamen erhoben wurde) wird als schwarz oder rothbraun mit weiss gesäumtem Bruststück, vorn quergestreiftem Unterleib, unten gelb dargestellt; sie hat die Form der Wolfspinne und wird 1 bis $1^1/_2$ Zoll lang. Sie kommt ausser in Italien auch noch in Spanien und Portugal vor, wohnt nicht auf Zweigen, sondern gräbt sich zu ersteigen sicheren Hängen ein Loch in die Erde. Dass sie beissen kann, wenn man sie fasst, ist wohl glaublich, denn dieselbe noch manche andere Spinnen; dass aber ihr Biss in seiner Wirkung stärker sei, als ein Wespenstich, ist zum wenigsten noch nicht mit Sicherheit erwiesen. Alles was man davon erzählt, dass die Gebissene sogleich niedergeworfen werde, dass er heftig erkranke, singen, tanzen, weinen müsse, heftiges Zittern und Herzklopfen bekomme, Abneigung gegen schwarze und blaue Farbe habe, während ihm Grün und Roth sympathisch seien, ist ins Reich der Fabel zu verweisen. Auch die Erklärung, dass der Tarantel-Tanz eine Art Wollust sei, von der besonders die Frauen dieser Gegenden befallen wurden, ist ein Nonsens. Thatsache nur ist, dass man noch immer die von Taranteln verwundeten Gebissenen tanzen lässt — eine Thatsache, die ich jetzt bestätigen kann.

Eine Menge Spinnen in Gläsern, Büchsen, Schachteln, wohl an zwanzig verschiedene Species, wurden mir noch am selbigen Tage gebracht; die gewünschte Tarantel war nicht darunter; ich konnte sie auch trotz eifrigem Nachforschung nicht erlangen. Der beste Beweis für meine Bestätigung war der Leuten, dass ich die mir gebrachten Arten ruhig in meine Hand nahm. Am Abend gab es nur dem Kaffee einen grossen Tarantelkrieg. Ich stand mit dem jüngeren Doctor und etwa einem halben Dutzend Vernünftigen, den alten lieben und ehrwürdigen Geistlichen und einigen alten Herren gegenüber. Wir haben nicht gesiegt, und in Sicilien wird fortgetanzt werden. (Woldemar Kaden, Skizzen und Kulturbilder aus Italien, eine Reise durch die südlichsten Landschaften Italiens. Berlin 1880. S. 000—000.)

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur Friedrich Chrysander

Leipzig, 7. April 1880. | Nr. 14. | XV. Jahrgang.

Inhalt: Michael Kelly's Lebenserinnerungen. Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Für Männerchor [Rud. Weinwurm: Irische, schottische und walisische Lieder. Friedr. Gernsheim: Gesänge Op. 36. Louis Bödecker: Drei Lieder Op. 14]. — Die Holzoper in Wien. — Nachrichten und Bemerkungen (Brahms' Requiem aufgeführt in Hamburg). — Anzeiger.

Michael Kelly's Lebenserinnerungen.

Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

II.

Aufenthalt in Italien.

(Fortsetzung.)

Komische Oper in Neapel. Cimarosa. Ein König als musikalischer Liebhaber von der rohen Musik der Hirten aus Calabrien. Ihr Weihnachts-Pastorale. Fiorentini's Kirchenmusik. — Reise nach Rom zum Carneval. Strenge der dortigen Kritik erfahren von den Componisten Anfossi und Cimarosa und von den Sängern Poggi und Gabrielli. — Rückkehr nach Neapel. Respect der damaligen Italiener vor den Engländern. Der Componist Schuster. Der Sänger Pacchierotti und sein Abenteuer. Zufällige Bekanntschaft mit dem grossen Sänger Aprile. Anerbieten desselben, Kelly zu unterrichten. Musiklehre in Gaeta. Fest des heil. Januarius. Abreise nach Palermo.

Das Teatro di Fiorentini ist das angesehenste (most fashionable) für die komische Oper; es ist ungefähr von der Grösse des kleinen Haymarket-Theater in London. Die erste Oper, welche ich dort sah, war der »Italiener in London« (nach Voltaire) von Cimarosa componirt. Aus diesem Drama entnahm der ältere Colman die Handlung seiner Komödie »Der Englische Kaufmann«.

Sie hatten zu jener Zeit ausgezeichnete Darsteller. Der gefeierte Gennaro Luzio war der erste Buffo, und die erste Sängerin La Coltellini war entzückend sowohl als komische Schauspielerin wie in ihrem Gesange.

Im Teatro Nuovo, einem andern, aber zugleich weniger guten komischen Theater, agirte der gefeierte Casacciello, der Idol der Neapolitaner. Sowie er auf der Bühne erschien, erhob sich ein lärmender Beifall, und obgleich er seine Recitative im neapolitanischen Jargon machte, galt er als einer grösseren Günstling, auch einem, welcher diese Gunst nicht verdiente.

Es waren auch zwei Sängerinnen dort, die Sennesani, Schwestern und Schönheiten: eine von ihnen rühmte sich, zu ihren Verehrern den jungen Marquis Sambuca, den Sohn des Premier Ministers von Neapel, zu zählen.

Hier hörte ich die erste Vorstellung von Paisiello's komischer Oper »Il Socrate Immaginario«. Casacciello galt den Socrates bewunderungswürdig. Man hat mir erzählt, dass Garrick, welcher ihn in Neapel sah, bei seiner Rückkehr nach England sagte, dass die besten Komiker, welche er je gesehen, Casacciello in Neapel, Préville bei der Comédie Française in Paris und Sacchi, Harlequin, in Venedig seien.

Ein anderes Theater, il Teatro del Fondo, war gerade vor meiner Ankunft in Neapel geschlossen. Es ist bedeutend grösser, als die zwei, von denen ich soeben gesprochen — der erste Buffo, Namens Buonsanti, war ausgezeichnet als Schauspieler wie auch als Sänger. Er war kürzlich aus Russland zurückgekehrt, wo er sich ein grosses Vermögen erworben hatte. Der Tenor war Signor Mengozzi; er hatte eine angenehme Stimme, einen guten Geschmack und besass grosses Talent. Aber der Liebling der Lazzaroni und der niederen Volksclasse im Allgemeinen war Jean Cole, der berühmte Pulcinello. Er spielte zwei Mal am Tage in einem kleinen Theater, Saint Carlino, am Largo di Castello. Das Theater war immer gedrückt voll, und sogar der König besuchte es, mit seinem Hofstaate, um sich an diesem Komiker zu ergötzen. Was Jean Cole auch äusserte, alles wurde mit Entzücken aufgenommen. —

Unterdessen betrieb ich meine Lehrstunden mit grossem Eifer. Tags studirte ich mit Fleiss und Ehrgeiz, doch Abends folgte ich entweder meinen eigenen Neigungen, oder wurde gütigst von meinem Lehrer in hochgestellte Familien eingeführt. Die Prinzessin Belmonte, Prinzessin Ghigi, die Herzogin von Castel Nuovo, die Marquise del Vasto, die Marquise St. Marco und eine grosse Anzahl Edeldamen waren meine erhabenen Patronessen. Jeden Abend wurde in ihren Räumen, nachdem ein bischen musicirt worden war, vom Wirthe eine Faro- oder Basette-Bank eröffnet. Auch Hazard oder Lotterie wurde gespielt. Das ganze Vergnügen der Neapolitaner, vornehm oder gering, schien in irgend einer Weise aufs Spiel gerichtet zu sein.

Das Haus, welches ich am liebsten besuchte, war das der Signora Moretti. Sie war eine reizende Frau und (was sie in meinen Augen nicht wenig erhöhte) ausgezeichnet musikverständig, eine gebildete Sängerin und Clavierspielerin. Mir wurde dort oft das Vergnügen zu Theil, den berühmten Componisten Cimarosa zu treffen, welcher der Lieblingsschüler meines Lehrers Fiorenti gewesen war. Es war ein grosser Genuss, ihn einige seiner komischen Lieder, voll Witz und Humor, singen zu hören, indem er sich selbst begleitete. Unter den Professoren, welche sich häufig dort versammelten, sah ich eines Abends Signor Di Giovanni, welcher mehr, viele Jahre später erster oder Bühnen-Verwalter am Kings Theatre in London war und damals gerade aus Polen zurückkehrte.

Im Juli besuchten der König und die Königin gewöhnlich Posilippo, wo bei schönem Wetter Concerte unter freiem Himmel stattfanden. Zu einem von diesen Concerten führte mich Sir William Hamilton, welcher mir die Ehre erwies, mich Ihren Majestäten als einen irländischen Knaben vorzustellen, der in Neapel Musik studire. Die erste Frage des Königs lautete: »Wo

sieta misiese? »Bist Du ein Christ?« sich beffe es. Hierr gab ich zur Antwort. Bern nachher forderte er mich auf ein englisches Lied zu singen, und ich sang »Wenn wir uns sind betrübt (By hate we love offended)« aus der Dorinna. Die Königin wünschte darauf ein italienisches Lied zu hören und ich sang alle sperar lento languendo. Ich schien Alle befriedigt zu haben; und nachdem Ihre Majestät mich mit der grössten Leutseligkeit gefragt hatte wie mir Neapel gefiel wo ich wohne, wer mein Lehrer sei etc. liess sie mir Eis und ein Glas Maraschino reichen —

Der König war theatralischen Aufführungen sehr geneigt und wenn er auch Concerte gab (einem meiner Palläste) in welchem sich ein niedliches kleines Theater befand führte er dort oft mit der Königin Burletten auf. Sie übernahmen gewöhnlich die Rollen der ersten Buffa und ersten Buffo der ersteren, bedeutenderen Charaktere wurden von den Herren und Damen des Hofes gespielt.

Hätte dieser Monarch die Vortheile einer gewöhnlichen Erziehung genossen so hätte er viel Gutes für sein Land thun können, aber er konnte seinen Namen nur mit der grössten Schwierigkeit schreiben und folglich überliess er Alles der (klügeren und energischen) Königin, dem Marquis Tanucci seinem früheren und allein maassgebenden Erzieher und dem Chevalier Acton, einem ausgezeichnet geschickten Manne und Minister welcher überdies, wie man sagte, ein grosser Günstling der Königin war

[*La Festa della Neuvena* am 4 August.] Bei dieser interessanten Feierlichkeit kommen die Bauern und Hirten von Abruzzo, Calabrien und Apulien in ihrer Kleidung, auf ihren verschiedenen Instrumenten spielend von den Bergen herunter. Einige blasen auf der Zampogna (einer Art Sackpfeife). Andere auf dem Colascione. Dieses Instrument ist in den neapolitanischen Staaten das gewöhnlichste und ähnelt einer Guitarre, es hat nur zwei Saiten und wird in Quinten gestimmt. Diese Hirten besuchen alle Kirchen und spielen dort wie auch vor den Häusern der Edelleute der berühmten *Pastorale*. In der Weihnachtszeit kann man die Processionen sehen, in welchen sie spielen und singen, mit einem grossen Pomp haben sie auch Bilder und Vorstellungen auf einer beweglichen Bühne, wobei die damit verbundene Maschinerie bewunderungswürdig ist sie stellen die Geburt unseres Heilandes, die Mutter Jesu etc. in Lebensgrösse dar. Die Kosten einiger dieser Processionen sind ungeheuer, und das »Eigenthum« daran, wie es in der Theatersprache genannt wird, verbleibt gewissen Familien erb- und eigenthümlich

Da man's Lehrer dessen Kirchenmusik sehr geschätzt war die hauptsächlichsten Kirchenfeste leitete, so wurde mir erlaubt, weil ich ein Christ oder wie ich vorhin schon sagte ein Katholik war, bei vielen mitzuwirken. Dieses freute mich sehr, nicht allein wegen der beträchtlichen Einnahme (denn die Sänger wurden sehr gut bezahlt) sondern weil die Nonnen der Convente, wo die Aufführungen stattfanden, ganze Teller voll köstlicher Leckereien von ihnen selbst bereitet, umherreichten. Solche Beweise weiblicher Aufmerksamkeit waren mir besonders zu jener Zeit sehr schmeichelhaft

Die feierliche Aufnahme einer Nonne, welche schon viele Reisende beschrieben haben ist in der That ein prächtiger und erhabener Anblick. Stammt die Dame aus einer vornehmen reichen Familie so ist der Luxus, welcher bei dieser Gelegenheit entfaltet wird, ein ungeheurer. Sie ist mit Diamanten bedeckt, welche wenn sie sie nicht alle selbst besitzt, für diesen Zweck geliehen werden.

Einmal erzählte mir eine so bezeichnende Anekdote von den lächerlichen Kleinigkeiten und Zeitweise welche sich zuweilen in diese feierliche Handlung mischen dass ich nicht unterlassen kann sie hier anzuführen.

Die junge und schöne Tochter des Herzogs di Monteleone des reichsten Edelmannes in Neapel war von ihrer Familie bestimmt den Schleier zu nehmen, ohne Murren willigte sie ein die Welt zu verlassen, vorausgesetzt dass die Feierlichkeit ihres öffentlichen Bekenntnisses mit grosser Pracht entfaltet würde und als eine *sine qua non* war dass Caffarelli, der grosse Sopran-Sänger dabei mitwirken solle. Nun stellte ihr man dass er sich mit einem beträchtlichen Vermögen auf sein Gut im Innern von Calabrien zurückgezogen und den Entschluss gefasst hätte niemals wieder zu singen. Aber die verständige junge Dame sagte »Und ich habe den Entschluss gefasst den Schleier nicht zu nehmen wenn er es nicht thut. Er sang vor sechs Jahren bei dem öffentlichen Bekenntnisse unserer Cousine und will ich lieber sterben, als dass es heissen soll der erste Sänger der Welt habe für sie gesungen und nicht für mich.« Die schöne Dame bestand darauf und ihre Hartnäckigkeit war so unbeugsam dass ihr Vater genöthigt wurde nach Calabrien zu reisen wo er mit vielen Bitten und schwer wiegenden Beweggründen Caffarelli bewog mit ihm nach Neapel zurückzukehren. Er sang bei der Feierlichkeit ein *Salve Regina* und da die Signora ihren Wunsch erfüllt sah, liess sie sich wie ein Opferlamm wohlgemuth bestimmen zur ewigen Ausschliessung von der heiteren und schlechten Welt.

Man muss aber ihrem Geschmack Gerechtigkeit widerfahren lassen denn Caffarelli war einer der grössten Sopransänger welche Italien jemals erzeugte. Er war aus Neapel und die Neapolitaner bildeten sich nicht wenig auf ihn ein. Er hatte sich ein grosses Vermögen erworben und kaufte das Herzogthum Dorata für seinen Neffen und baute sich selbst einen prächtigen Palast über dessen Eingang die Worte angebracht waren

Amphyon Thebas,
Ego Domum

Reise nach Rom.

[Die englische Familie Stewart nahm den jungen Kelly um diese Zeit mit zum Carneval nach Rom.]

Am Tage nach unserer Ankunft in Rom gingen wir zum Corso wo die Vergnügungen des Carnevals im Gange waren. Dort sah man die ganze bevölkerung Roms, vornehm und gering, reich und arm, en masque der Adel und die Bauern in ihren prächtigen Equipagen waren alle maskirt und warfen Naschwerk unter den Menschenschwarm, welcher aus Quacksalbern, Punchinellos, Cardinälen, Harlequinen etc. zusammengesetzt war mit Musik, Tanz und Gesang. Kurz, ich war in einem Taumel von Vergnügungen! Jeden Abend besuchten wir die Theater. Es gab dort zwei für ernstere Opern das Aliberti- und das Argentina-Theater, wo stets die besten Kapellen zu finden sind und wehe dem Director welcher es wagen würde irgend etwas vom untergeordneten Range vorzuführen. Da diese Theater nur während des Carnevals geöffnet sein dürfen, so ist der Unternehmer genöthigt ungeheure Summen zu bezahlen um sich die ersten Sänger zu verschaffen denn die Römer wollen entweder das Beste haben oder garnichts. Es giebt auch zwei Theater für komische Opern, La Capronica und La Valle.

Die Römer beanspruchen die weisesten Kritiker der Welt zu sein; sie sind gewiss die strengsten von allen; sie haben keinen Mittelweg — Alles ist Entzücken oder Abscheu. Wenn man fragt, ob eine Aufführung oder ein Stück gelungen sei, so ist die Antwort im günstigen Falle »è andato al settimo cielo« — es hat sich in den siebenten Himmel erhoben. Wenn es missglückt ist, sagen sie »è andato al abbisso del inferno« — es ist in den Abgrund der Hölle gewandert. Die strengsten Richter sind die Abbés, welche in der ersten Reihe im Parterre sitzen jeder mit einer brennenden Wachskerze in der einen und einem Operntext in der andern Hand und sollte ein armer Teufel

von einem Sänger ein Wort annehmen, so schreien sie: »bravo bestia — bravo, du Vieh!«

Es ist Gebrauch, dass der Componist einer Oper während der ersten drei Abende die Aufführung vom Claviere aus selber leitet, und in Rom ist das wirklich für ihn eine kostbare Zeit. Sollte irgend eine Stelle den Zuhörern vorkommen, als ob sie der Musik eines andern Componisten ähnlich sei, so schreien sie: »Bravo, il ladro! — bravo, du Dieb!« oder »bravo Pasticcio! bravo Sacchini!« — wenn sie glauben, die Stelle sei aus diesem gestohlen. »Guten Fluch treffe den, welcher Dir zuerst eine Feder in die Hand gab, um Musik zu schreiben!« Diesen hörte ich einmal im Teatro del Aliberti gegen den berühmten Componisten Gazzaniga, welcher geduldig am Claviere sitzen musste, um diese schmeichelhafte Begrüssung zu vernehmen.

Cimarosa, als Componist das Ideal der Römer, war einst in einer komischen Oper im Teatro del La Valle so unglücklich, von einer Stelle Gebrauch zu machen, welche sie an eine seiner für den vorangegangenen Carneval componirten Opern erinnerte. Ein Abbé sprang auf und rief: »Bravo, Cimarosa! Willkommen aus Neapel! Deine Musik von heute Abend beweist, dass Du weder Deinen Koffer noch Deine alte Musik zurückgelassen hast. Du bist ein ausgezeichneter Koch, alte Speisen wieder aufzuwärmen!«

Poggi, der berühmteste Buffo-Sänger seiner Tage, zitterte immer, vor diesen vielköpfigen Brüllern zu erscheinen. Jedoch angelockt durch eine grosse Summe, nahm er ein Engagement am Teatro del La Valle an. Er langte in dem einige Wochen vor seinem Engagement an, indem er hoffte, Freunde zu gewinnen und eine Partei zu seinen Gunsten zu formiren; er verschaffte sich Empfehlungen an die Gefürchtetsten und Strengsten, und da er dachte, der Weg zu ihren Herzen ginge durch den Mund, gab er ihnen täglich glänzende Diners. Einen von ihnen, einen Abbé, wählte er zu seinem Busenfreunde und Vertrauten; er fütterte und kleidete ihn und versorgte ihn mit Geld. Ihm vertraute er auch seine Angst vor so verwilderten Zuhörern, wie es die Römer schon zu erscheinen. Der Abbé versicherte ihn, dass er nichts zu befürchten habe, da alle Kritiker sich nach seiner Meinung richteten, und wenn er ihn für Leistung billige, würde niemand wagen, anderer Meinung zu sein.

Endlich kam für den armen Poggi der fürchterliche Abend heran; sein Sieben-Schatzen nahm seinen gewöhnlichen Sitz in seinem kleinen Lehnstuhle im Parterre ein. Es wurde verabredet, dass der Abbé an Poggi die Meinung der Zuhörer durch Zeichen kund geben sollte — wenn man beistimmt, wollte der Abbé mit dem Kopfe nicken, und wenn das Gegentheil eintrat, den Kopf schütteln. Als Poggi sein erstes Lied beendet hatte, nickte der Abbé und rief: »Bravo, bravissimo!« Aber im zweiten Act wurde Poggi heiser und undeutlich; die Zuhörer sichtlich habe, was das erschrockene Singen verwirrte und sein Singen verschlechterte; hierauf wurde sein Freund wüthend, und indem er von seinem Stuhle aufstand, seine Wachskerze auslöschte und sein Buch schloss, sah er Poggi ins Gesicht und rief aus: »Signor Poggi, ich spreche die Wahrheit und erkläre hiermit, dass Sie entschieden der schlechteste Sänger sind, der je die römische Bühne betrat! Ich erkläre gleichfalls, dass man Sie von der Bühne werfen sollte wegen Ihrer Unverschämtheit, indem Sie mein leichtgläubiges, gutes Herz getäuscht haben!« Diese Worte verursachten ein schallendes Gelächter, und der arme Poggi zog sich zurück, um niemals wieder zu erscheinen, sogar ohne auszurufen: »Et tu, Brute!« wie er seinem falschen Freunde mit Recht zugekommen wäre.

Eine ähnliche Begebenheit ereignete sich am Teatro Argentina. Ein Tenorist Namens Gabrielli, ein Bruder der grossen Sängerin desselben Namens, war dort engagirt. Bevor er fünf Takte seines ersten Liedes gesungen hatte, fingen die Kritiker an zu pfeifen und zu zischen (und mit Recht, denn er war elend) und riefen: »Fort mit Ihr, Du verfluchter Rabe! fort, Du Zugzahn!« Worauf er noch verse hast und die Zuhörer sehr milde anredete: »Sie denken vielleicht, dass Sie mich erschrecken, indem Sie mich auspfeifen; aber Sie irren sich sehr; im Gegentheil, Ihr Urtheil hat meinen vollen Beifall, denn hiermit erkläre ich Ihnen feierlich, dass ich noch auf keiner Bühne erschienen bin, ohne dieselbe Behandlung zu erfahren, und manchmal eine noch schlimmere.« Obgleich diese Appellation ein momentanes Gelächter hervorrief, konnte sie dem armen Kerl doch kein zweites Erscheinen auf der Bühne verschaffen.

Die Peterskirche erschien mir so prächtig, dass unsere St. Paul's nur ein Ausgang davon zu sein schien, obgleich in demselben Stile gebaut. Wenn der Papst das Te Deum singt, unterstützt von dem Chor und an einigen Stellen von der ganzen Gemeinde (welche gewöhnlich schöne Stimmen und gute Ohren besitzt), so ist die Wirkung gewiss erhaben; aber nur in der Capelle des Papstes kann man die göttliche Musik Palestrina's in der Vollkommenheit hören.

Rückkehr nach Neapel.

Herr Stewart, seine Familie und ich blieben bei unserer Rückkehr von Rom einen Tag in Frascati. Dieses hübsche Dorf gefiel mir sehr, als der Schauplatz von Paisiello's schönem reizenden Oper La Frascatana, besonders da es überhaupt die erste Oper war, welche ich je in Italien gesehen.

Wir kehrten wohlbehalten nach Neapel zurück. Herr Stewart begab sich nach seinem Hause in der Chiaja, und ich zu meinem würdigen Lehrer Fenaroli. Er schien erfreut mich zu sehen und sprach die Hoffnung aus, dass ich jetzt meinen Studien mit beständigem Eifer obliegen würde. Meine Morgen verbrachte ich im Conservatorio und bei den Festlichkeiten, welche täglich in den verschiedenen Kirchen veranstaltet wurden. Meine Leidenschaft für Musik vermag sich zu Anbetung, und da in meinem Alter ein guter oder schlechter Geschmack leicht einwurzelt, so war ich glücklich genug, immer nur die auserlesenste Musik zu hören, vorgetragen von den ersten Künstlern der Zeit. Meine Abende verbrachte ich gewöhnlich im Theater, wenn ich nicht so glücklich war, von Sir William Hamilton oder einigen hochgestellten Familien, denen ich vorgestellt wurde, eingeladen zu werden. Ich muss gestehen, dass es zu der Zeit, von welcher ich jetzt rede, ein guter Paspart war für einen Italien, ein geborener Engländer zu sein. Der englische Name wurde in der That so verehrt, dass wenn zwei Italiener einen Vertrag schlossen, derselbe bündig gemacht wurde, indem der Eine ausrief: »Ich verpflichte mich dir und dir zu Ihm auf die Ehre eines Engländers!« Dieses wurde für bindender angesehen als irgend ein Eid, welchen sie leisten konnten. Es thut mir leid, sagen zu müssen, dass die Gefühle, welche damals gegen meine Landsleute vorwogend waren, jetzt fast gänzlich erloschen sind, und noch mehr betrübt es mich, pflichtmässig zuzugeben, dass in den vielen unwürdigen Auftritten, deren Zeuge ich war, die Italiener nicht immer Unrecht hatten.

Unter den vielen grossen musikalischen Künstlern dieser Zeit in Neapel war auch der gefeierte Schuster. Er war der Lieblingsschüler des Berühmten Naumann, Maestro di cappella des damaligen Kurfürsten von Sachsen. Obgleich Schuster noch ein sehr junger Mann war, so hatte man ihn doch aus Dresden kommen lassen, um für Pacchierotti im Theater St. Carlo zu componiren. Die dazu gewählte Oper war Metastasio's »La Didone abbandonata«. Ich erinnere mich, dass Schuster mich mit zu einer Probe nahm, wofür ich Krone und Scepter gegeben hätte. Die Oper wurde mit Enthusiasmus aufgenommen, besonders das Rondo, welches Pacchierotti himmlisch sang »In si barbaro momento«; später wurde es von meinem werthen

Freunde Shield zu englischen Worten (»No 'twas neither shape nor feature«) in den musikalischen Stück der »Witch of Benone« eingeführt. La Didone veranlasste volle Häuser, aber der Rondo war der Magnet. Pacchierotti's Vortrag desselben soll sogar eine heftige Flamme im Herzen der Marchesa Santa Marca, einer der schönsten Frauen des neapolitanischen Hofes, entzündet haben. Sie soll sehr empfänglicher Natur gewesen sein und sich in den frommen Kastraten sterblich verliebt haben, welche Liebe er seinerseits ehrlich erwiederte. Dieses aber, obgleich angenehm für die betreffenden Personen, war keineswegs nach dem Geschmack eines gewissen Cavaliere Andò, welcher bisher cavaliere servente der Marchesa gewesen war, aber durch den Rondo seine Entlassung erhielt. Er wollte aber nicht so den Herrin dieser Melodie wegen verlieren, und als er Pacchierotti eines Abends auf dem Molo traf (der Hauptpromenade der Neapolitaner, um die Seeluft zu geniessen), überhäufte er ihn mit Schmähungen und schlug nach ihm. Pacchierotti zog sein Schwert, und da er ein ebenso guter Fechter als Sänger war, hatte er den Cavaliere bald verwundet und entwaffnet. Diese Angelegenheit theilte er sofort dem Minister Marchese Sambuca mit, welcher die Sache dem Könige vorlegte. Sr. Majestät billigte Pacchierotti's Verhalten, und es wurde dem Cavaliere zu verstehen gegeben, dass, wenn er noch einen anderen Angriff wagen sollte, er und seine Familie es mit dem Verluste ihres Stalles am Hofe zu bereuen hätten. Die Angelegenheit war damit entschieden. Aber Pacchierotti, welcher für zwei Saisons engagirt war, lebte in beständiger Furcht vor Ermordung, und am Ende der ersten Saison schützte er schlechte Gesundheit vor, um seine Entlassung zu nehmen, nachdem er zum letzten Male Rondo gespielt hatte, verloren er die schöne Marchesa, die nun mit Muse Didone spielen konnte!

Aber um zu mir selber zurückzukehren. — Es ist in der That sonderbar, wenn man bedenkt, von welchen geringen Umständen die grössten und wichtigsten Ereignisse unseres Lebens abhängen. Eines Abends ging ich mit meinem Freunde Bisko durch die Strada di Toledo, und als wir zu einigen Bilderhändlern vorbeikamen, erinnerte er sich, dass er Jemand, den er zu sehen wünschte, wahrscheinlich dort finden würde. Wir gingen die Treppe hinauf und trafen dort den berühmten Sopransänger Signor Giuseppe Aprile, welcher als der grösste Sänger und Musiker des Tages anerkannt wurde. In Italien und überall nennt man ihn »il padre de' tutti cantanti« — den Vater aller Sänger. Bisko stellte mich ihm vor und er lud uns ein, am nächsten Morgen Chocolade mit ihm zu trinken. Als wir kamen, empfing er uns mit grosser Herzlichkeit, und nachdem er mich hatte singen hören, sagte er: »Dieser Knabe singt sowohl mit Gefühl als auch mit Ausdruck, und ich schätze seine Fähigkeiten so sehr, dass, wenn seine Freunde es gestatten, ich ihn mit mir nach Palermo nehmen und ohne irgend welche Belohnung unterrichten werde. Ich zweifle nicht, ihn in kurzer Zeit soweit zu bringen, einstmalen sein Brod verdienen zu können.«

Bisko war sehr erfreut, dass mir durch ihn von einem so grossen Manne ein solches Anerbieten gemacht wurde. Ich war entzückt wegen der Aussicht, die Hauptstadt Siciliens zu sehen, und Sir William Hamilton und der gute Peter Dolphin waren herzlich froh, dass sich mir eine solche glückliche Gelegenheit bot, und gaben bereitwillig ihre Zustimmung zu meiner Abreise. Dieselbe sollte in vier Monaten stattfinden. Inzwischen liess Aprile mich anfangen bei Signor Lanza (dem Vater der Lanza, welcher der Lehrer von Miss Stephens gewesen sein soll). Er war ein ausgezeichneter Gesanglehrer und wurde später vom Marquis of Abercorn mit seiner Familie nach England gebracht, um die Töchter des Marquis zu unterrichten, er lebte mit der Familie dieses Edelmannes auf ihrem Landsitze (Priory).

Ehe wir nach Palermo abreisten, besuchte Aprile seine Residenz in den Abruzzen, um zur selben Zeit ein Musikfest in Gaëta zu dirigiren, wohin er mich mitnahm. Die besten Künstler des Königreichs waren engagirt, und mir wurde die Ehre zu Theil, ein Salve Regina zu singen. Das Fest war prachtvoll, und wäre Aprile der grösste Potentat der Welt gewesen, er hätte von keinen Landsleuten nicht mehr gefeiert werden können. Gaëta ist vier Tagereisen von Neapel entfernt, und da wir jede Nacht in einem Kloster schliefen, hatte ich volle Gelegenheit, ein Zeuge der luxuriösen Lebensweise der Mönche von Abruzzo zu sein. Sie übertrifft jede Beschreibung, sie und ihr Kloster sind sprichwörtlich reich, und ihr Land hat vollen Ueberfluss an allen guten Dingen, besonders an Wein, welcher wirklich ausgezeichnet ist. Nachdem das Fest vorüber war und wir uns eine Woche in Gaëta aufgehalten hatten, gingen wir nach Neapel zurück, vergassen aber auf unserem Heimwege die nächtlichen Besuche bei den heiligen Vätern nicht, welche ihre Gastfreundschaft wiederholten.

Bei unserer Rückkehr setzte ich meine Aufmerksamkeit gegen Aprile fort und er gab mir jeden Tag eine Lection und lud mich auf fast jeden Tag zum Essen ein. Meine kindliche Possenhaftigkeit — ein Talent, welches ich damals in nicht geringem Grade besass — schien ihn sehr zu unterhalten. In seiner Gesellschaft besuchte ich das Wunder des heil. Januarius in der Kathedrale, der König und die Königin erschienen dabei in vollem Staat. Zwei ungeheure Musikbühnen (orchestras) waren in der Kirche errichtet und alle guten Musiker, Sänger wie Instrumentisten, wurden bei dieser Gelegenheit zur Mitwirkung engagirt. Der Erzbischof betet, oder scheint zu beten, während das Te Deum gesungen wird. Er zeigt dann ein Glas mit dem geronnenen Blute des heil. Januarius, und hält eine grosse Wachskerze daneben, damit jeder sehen kann, dass es geronnen ist. Wie jedermann weiss, besteht das Wunder in dem Flüssigwerden vor den Augen der Gemeinde, und es wird angenommen, dass der Heilige selbst solches bewirkt. Sobald es anfängt zu fliessen, ruft der Erzbischof laut (neare lentt) »Das Wunder ist geschehen!« Das Te Deum wird wiederholt und die ganze Versammlung wirft sich vor dem Altar des Heiligen in Andacht und Dankbarkeit nieder, und jedes Gesicht glänzt vor Entzücken. —

Die Zeit, welche um so schneller fliegt, je älter wir werden, ging selbst in meinen jungen Tagen eilig dahin, und der Moment kam heran, wo ich das bezaubernde Neapel zu verlassen hatte, an dessen Strömen die Geistreichen wandeln und dessen Luft mit Musik angefüllt ist. Sir William Hamilton war fortwährend gütig gegen mich und verschaffte mir Empfehlungsbriefe ausser denjenigen, welche er mir selber gab. Ich war sehr betrübt, die Freunde zu verlassen, welche ich gewonnen hatte, besonders meinen treuen Begleiter Fleming und einen Herrn Cobley, einen jungen Mann, welcher in einem kaufmännischen Hause in Neapel angestellt war.*)

(Fortsetzung folgt.)

*) Merkwürdig genug, obwohl charakteristisch für den leichtlebigen Kelly, wird Finaroli, der erste Lehrer in Neapel, mit keiner Silbe weiter erwähnt.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Männerchor.

Rudolf Weinwurm. Irische, schottische und wallisische Lieder für Männerstimmen mit Begleitung von Streichinstrumenten oder Clavier bearbeitet. 1878.

No. 1 Lord Ronald, schottisches Lied.

Partitur, Streich- und Singstimmen 2 ℳ 10 ₰.

No. 2. Das Vogelnest ... schottisches Lied.
Partitur, Streich- und Singstimmen 1 M 80 Pf.
No. 3. Wenn ich ... Nacht: irisches Lied.
Partitur, Streich- und Singstimmen 1 M 10 Pf.
Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

Bereits in Nr. 12 des vorigen Jahrgangs d. Ztg. zeigten wir irische, schottische und wallisische Volkslieder von Herrn Weinwurm theils für gemischten, theils für Männerchor mit Orchester- oder Clavierbegleitung bearbeitet, an und empfahlen sie den Gesangvereinen als vortrefflichen Singstoff. Vorliegende drei Lieder reihen sich jenen würdig an und sind ähnlich bearbeitet, nur mit dem Unterschiede, dass bei ihnen keine Bläser, sondern nur Streichinstrumente zur Verwendung kommen. No. 1 und 3 sind begleitet von zwei Violen und Violoncellen, in No. 2 werden auch die Geigen herangezogen. No. 3 ist der allbekannte »Robin Adair«, die beiden anderen Lieder sind weniger bekannt, verdienen aber bekannter zu sein. Dass man statt der Begleitung mit Streichinstrumenten Clavierbegleitung wählen kann, ist auf dem Titel bemerkt. Die Lieder können aber auch, und das ist ausdrücklich bei ihnen bemerkt, ganz ohne Begleitung gesungen werden. Sei diese neue Folge ebenfalls allseitiger Beachtung empfohlen.

Friedrich Gernsheim. Gesänge für vierstimmigen Männerchor. Op. 10. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1879.

Der »Phrygiergesang« (No. 1), Text von H. Lingg, ist ein prächtiges, schwungvolles und dabei leicht ausführbares Stück, der sofort für sich einnimmt. No. 2 »Abendandacht« ist dem Text (von F. Rayne) entsprechend zart und weich gehalten, ohne ins Sentimentale zu verfallen, und wird *Liederfreunde* nicht weniger interessiren. Diese beiden Gesänge haben uns ganz besonders gefallen. Reinick's »Die grösste Kirche« bildet die Textunterlage zum dritten Gesange, in dem Solo und Tutti mit guter Wirkung abwechseln. Das Neckische in Reinick's »Unbeständig« (No. 4) findet entsprechenden Ausdruck in der Composition und wird dem »Liedchen« Freunde erwerben. Gernsheim schreibt einfach für den Männerchor und das ist sehr zu loben. Andere mühen sich auch wohl ab, einfach zu sein, sind aber nur simpel, gewöhnlich, langweilig. Zu der Einfachheit muss eben etwas von dem Artikel hinzu kommen, den man Talent nennt und dieser Artikel ist nicht bei Jedem in so guter Qualität zu finden wie bei der Firma Gernsheim. Wer sich an sie hält, wird nicht betrogen.

Louis Bödecker. Drei Lieder für vierstimmigen Männerchor. Op. 14. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1879.

Wer könnte es Allen recht machen! Der eine Kritiker hat an dem Stück dies auszusetzen, der andere das, ein dritter verwirft es wohl ganz und gar. Zuletzt kommt der vielköpfige Kritikus Publikum genannt und lässt sich den drei Kritikern zum Trotz nicht nur das Stück gefallen, sondern belobt es noch obenein. So kommt's häufig genug vor. Wer hat Recht? Der Componist sagt: vox populi, vox dei, der Kritiker mag sich zum Teufel scheeren. Da wir vermuthen, dass das Publikum in diesem speciellen Falle »Harburger Liedertafel« genannt, der die drei *Lieder* gewidmet sind, die *Freundlichkeit* des Componisten gebührend anerkennen und erwidern und diesen nicht in Zweifel darüber lassen wird, dass er ihm recht gemacht, so ziehen wir uns in aller Bescheidenheit zurück. *Prüss.*

Die Hofoper in Wien.

Ist es doch, als ob mein Bericht über die »Mozartwoche« in Wien Wunder gewirkt, oder als ob ich prophetischen Geistes kommende Ereignisse vorausgesehen hätte, denn das Ueberliefertste ist geschehen: es soll ein Bibliothekar ernannt werden für die schöne Bibliothek, wenn der gegenwärtige Rechnungsabschluss von Hoffmann ausersehen worden sein soll.

Director Jauner, der inzwischen eine Reise nach Neapel unternommen, um sich das »Mefistofele« anzusehen, werde wohl zu bewegen sein, zurückzukommen, um seine Entlassung zu nehmen, resp. sich mit 4000 fl., die er sich klüglich ausbedungen, pensioniren zu lassen. Was an diesen Gerüchten wahr, wird wohl schon die nächste Zukunft uns bringen.*) Dass Herr Jauner viel guten Willen und Geschick bekundet, wenn es ihm auch nicht gelungen, das ewig drohende Deficit zu bannen, wird von seinen Freunden warm betont, und von allen hervorgehoben, dass unter solchen Umständen keine Persönlichkeit im Stande sei, das ewige Deficit auszumerzen, da der Zuschuss ein verhältnissmässig geringer, und der jeweilige Director sich gezwungen sehe, mit Hintansetzung des classischen Repertoirs à tout prix dem Tagesgeschmack zu fröhnen.

So wurde es übel vermerkt, dass die Direction den Versuch machte, eine Nachmittagsvorstellung für Kinder zu veranstalten nach üblicher Gepflogenheit der übrigen Theater, wobei ein Ballet gegeben wurde.

Wir können einestheils nur bedauern, dass dieser Gedanke einer »billigen« Vorstellung der Direction nicht schon früher kam, — die lieben Kleinen ersetzten die Claque vollkommen, und jede andere Nachmittags-Vorstellung, wo eine Oper gegeben worden wäre, hätte ebenso das Unnöthige der Claque dargethan, andererseits aber hätten Chor und Orchester doch entschädigt werden müssen, ein Umstand, wozu sich der Director kaum bewogen gefunden hätte, wie es der einzige Ausnahms-Nachmittag bewiesen hat, denn ohne Entschädigung ausharren für den Chor als Statisten im Ballet, um gleich dazubleiben für die abendliche Oper, also von 3 bis 10 1/2 Uhr im Theater! —

Wir wollen keineswegs plaidiren für Nachmittags-Vorstellungen, allein die herabgesetzten Plätze der dritten und vierten Galerie, jetzt grossentheils von der Claque und der Freiliste bevölkert, würden das Deficit um ein erhebliches mindern, und zu meinen, dass der Besuch der Oper so kostspielig erscheinen muss, zu ermöglichen, etwas Gutes auch gut zu sehen und zu hören.

Wenigstens lebt der echte Wiener in dem Wahne, in Wien sei Alles gut. Und doch habe ich noch selten eine schlechtere Vorstellung erlebt als den letzten Robert. Dass man ihn so schlechten Robert singen könne wie der 18 000-guldige Labat, hätte ich mir nie träumen lassen. So ganz aller Auffassung baar konnte ich mir keinen Robert denken. Herr Stahl als Bertram (Gast von Wiesbaden) stand leider seinem Sohne Robert ebenbürtig zur Seite und Isabella, Frau Koch (Gast aus Hannover) bewies als Gräfin im Sande, dass man bei einer schönen Stimme, die eine Königin der Nacht spielend bewältigt, weder Spiel noch Geschmack haben kann. Frau Bilbaut (Alice) zog sich etwas anständiger aus der Affaire, wenigstens wird sie nicht so unleidlich wie die ewig bei *e* und *f* tremolirende Frau Kupfer. Bleibt also noch der jugendliche Tenor Schittenhelm, der zu Hoffnungen berechtigen mag.

Die einzige Oase in dieser traurigen Vorstellung war das Nonnenballet. Für seine Leistung verdient der Chor diesmal nicht die Belobung, die ihm gelegentlich seiner Bemühung im »Nachtlager« zu Theil ward, indem sogar der Kaiser speciell seine allerhöchste Zufriedenheit demselben ausdrücken liess. Ich mag das »Nachtlager« nimmer hören, mich bringen die ewigen Ritornelle um. Einmal hörte ich diese Oper in Ham-

*) Zeitungsnachrichten zufolge bleibt Herr Jauner weiter. *D. Red.*

burg schon Ritornelle und siehe da, sie bekam ein ganz neues Gesicht. Diesem hamburger Beispiel sollte jedes Theater folgen.

Herr Nachbaur, kgl. bayr. Hof- und Kammersänger, fand hier nicht den erhofften Anklang in seinem vormaligen Gastspiel, so wenig wie Herr Siehr. Der Erstere, den Glück ebenso verfolgt, wie manch Anderen sein Unglück, ist bereits Besitzer von 44 Orden. Würde man ihn fragen, warum er diese Orden habe — *lucus a non lucendo* —, so würde er sicher geistreich witzig sagen: das weiss ich nicht; dann meinen ersten bekam ich vom König von Würtemberg und zwar deshalb, weil ich gegen Ihr geehrtest Majestät mein Glück war, dass ich als Z. untauglich für den hiesigen Chor befunden wurde, und hat man einmal einen, so kommen die anderen von selbst nach.*)

Nachdem von drei Gästen in neuester Zeit nicht sonderlich gefallen, so fängt die hiesige Kritik an, besonders hervorzuheben, wie glücklich wir in Wien daran seien. — *O sancta simplicitas!* — Es stellt sich bei jedem Gast alsogleich in einer Rolle schon heraus, wessen Geistes Kind der Betreffende ist, ob er nur Stimmsänger von allem, oder ob auch das geistige Princip, die Seele, die Empfindung, das Gefühl, der Ausdruck, den Charakter der jeweiligen Rolle ein Wörtchen darein zu sprechen haben.

Von Herrn Siehr, der ursprünglich als Leporello und Figaro hätte auftreten sollen, wäre vielleicht etwas Besseres zu erwarten gewesen, als was er uns als Caspar und Bertram bot. Das Dämonische scheint ihm fern zu liegen, aber auch als Plunkett in dieser Naturburschen-Rolle, dem Auf gaben einem Caspar, wusste er sich keine Sympathien zu erwerben, und darum können wir es kaum beklagen, dass uns der Gast die erstgenannten zwei Opern schuldig bleiben musste. Er ist noch leicht ein hausbackener Dutzendsänger, der zu keinen weiteren Hoffnungen berechtigt. Die Stimme als hoher Bass ziemlich ausgeglichen, der Ton jedoch ohne Noblesse, die Aussprache deutlich, das Spiel routinirt, nur der Götterfunke fehlt.

Bei Herrn Nachbaur, den in seiner Jugend vielleicht als sechsjähriges Ungemach zu tragen hatte — alle Welt rieth ihm die Bühne zu verlassen, wenn er weder Stimme noch Talent mitbringe — ist nur allein der unsägliche Fleiss bei glücklicher Mitgift-Heirath zu beachten, der ihn doch noch zu dem machte, was er ist.

Der letzte Act im »Lohengrin« hat uns wirklich überrascht. Weniger gelungen aber die ersten Acte. Als Georg Brown hat er nur einigermassen in der zweiten Arie unsere Erwartungen befriedigt, während er im »Maskenball« von Verdi, sowie als Manrico, obschon er viel und schöne Stimme entwickelte, das einmal verscherzte Vertrauen nicht wieder erobern konnte. In der Mittellage ist die Stimme zum wohlthuendsten Klange geeignet, Gefühlsfeinheiten zu sein. Die Höhe schwankt insofern, als der Sänger oft, wohl um den »Schluss« zu markiren, auch forcirt lässt das offenen Ansatz zu cultiviren, so dass sich der unleidliche blecherne Kehlton einschleicht, den manche Gesanglehrer in ihrer Verblendung als den allein richtigen Ansatz eines Tenors predigen zu müssen glauben. —

In Wien hat man noch keine Ahnung von einem richtigen Samiel. Wie ein Ufferschaff aus einem Leporello, so fand ich einen Samiel. Das schlechteste figurirt hier. Ist denn an der Hofoper kein Jemand, oder einer der drei neuesten Unterregisseure, die dem Träger der Rolle diese sprechen lehren könnten? Dieser Samiel ist ja der reinste zärtliche Vater, ohne Galle. Nun der einzige (Bornmeister hiess er) wusste dämonisch zu lachen, und die Worte

»Sechse treffen,
Sieben äffen«

*) Nicht immer! Der richtige Ordens-Angler muss für sein Fach Naturell und sorgfältige Uebung besitzen. D. Red.

wohl zu sprechen. Es lag in dem süssen einen Warnung, wie sie nun als Schauspieler geben kann. In der Oper hier ist aber der Samiel nur ein Chorist, das zeigt, dass er eine Bassstimme besitzt. Ich für meinen Theil würde den Samiel im ganzen ersten Acte, wo er doch nur »Symbol« ist, streichen. In der Wolfsschlucht lässt er sich förmlich beschwören »bei des Zauberers Hirngebein«, und im ersten Act läuft er bei hellem Tag herum, ungerufen. Ja, wenn Max nicht das hohe A sänge, lebt kein Gott! wer weiss, was er thun würde, denn ausgeholt hat er schon nach ihm (symbolisch nämlich), obwohl er keinen Theil hat an ihm. Dieser Wunderliche Dualismus stört mich immer.

Frau Ehn hat das Gebet: »Und ob die Wolken« recht langweilig mit ewigem *mezza voce* gesungen, wie ich es nie gehört. Ich wundere, sie streift mir gar nicht an die Künstlerschaft, obwohl Kammersängerin.

Wenn ich nun nicht immer so viel Volk auf der Bühne sehen müsste, so dass der Gesangseffect in gar keinem Verhältniss steht zu der Masse, die singen könnte, wenn sie wollte. So eben verliert sich einer auf den andern, und den Jägerchor kann so hier nicht einmal zu einem Applaus bringen. Doch genug. Ich glaubte nicht, dass ich Ihnen so viel schreiben würde. Nächstens — weniger.

X.

Nachrichten und Bemerkungen.

⁂ **Hamburg.** (Brahms' Requiem, aufgeführt durch den Cäcilienverein am 6. April in der St. Petrikirche.) Herr Spengel hatte sich die dankbare Aufgabe gestellt, mit seiner Sängerschaar ein Werk zur Aufführung zu bringen, das unter den Erzeugnissen der Gegenwart einen hervorragenden Platz einnimmt. Brahms' deutsches Requiem für Soli, Chor und Orchester, nach Worten der heiligen Schrift, erregte allenthalben, von den ersten Aufführungen in Wien (Herbst 1867) und Bremen (Charfreitag 1868) bis heute, jedesmal die grösste Begeisterung; es wird sich zurückhaltend auch erhalten, denn diese bedeutende Tonschöpfung vereinigt in sich alle diejenigen Eigenschaften, die ihr dauernde Lebensfähigkeit sichern.

In Hamburg-Altona kam das Requiem bisher dreimal zur Aufführung. Herrn Professor v. Bernuth gebührt das Verdienst, das Werk hier zur ersten öffentlichen Kenntniss gebracht zu haben; es wurde am 20. März 1869 zum ersten, im März 1872 zum zweiten Male vorgeführt; sodann folgte Herr Musikdirector J. Böie am 20. November 1879 mit seiner Singakademie, die gleich wie Herr v. Bernuth mit ganzem Enthusiasmus sich der künstlerischen Reproduction widmete.

Ueber die Bedeutung des »Deutschen Requiems« wird unter den Kennern jetzt nur eine Meinung sein; die leisen Bedenken gehen wenig oder vielleicht nicht Anbelange auf diesem Gebiete aufzuweisen. Schöner hat die Kirchenmusik, vornehmlich durch Mendelssohn, eine entschiedene moderne Wendung genommen. Auch Brahms hat sich dieser Richtung angeschlossen und sein Requiem weicht daher von den einst üblichen Kirchenmusik ab. Allerdings lässt sich diese Kunstanschauung vom kirchlichen Gesichtspunkte aus rechtfertigen. Die Kirchenmusik verfolgt immer einen bestimmten Zweck: sie steht im Dienste der Gottesverehrung und dieser Zweck darf auch dann nicht ausser Augen gelassen werden, wenn selbst auf eine gottesdienstliche Verwendung nicht gerechnet wird. Ein Requiem (Seelenmesse) soll das Hören in eine heiligfromme Stimmung versetzen, und die Textworte müssen in Uebereinstimmung mit der Musik den Gedanken an eine Versöhnung mit dem Tode herbeiführen. Tief ergreifend sind die dem Componisten im Grunde gelungen Schriftworte; kann man auch mit der musikalischen Auffassung manches derselben nicht einverstanden sein, so erregt doch das grosse Ganze des Werkes trotz der stellenweise ganz modernen Führung volle Bewunderung. Jede Wiederholung des Requiem hat uns noch darin bestärkt, diese Meinung zu befestigen. Als Brahms das Requiem in Mitte der 60er Jahre schrieb, beschäftigte er sich eingehend mit den ähnlichen Werken von Mozart und Cherubini, und wenn er auch nicht ihnen folgte, hat er doch sich ihre wunderbaren Ideen und Gewerbe tongen zu leuchtendem Vorbilde genommen.

Geht man die einzelnen Sätze des Brahms'schen Requiem durch, so erscheint No. 2 »Denn alles Fleisch«, die da Leid tragen, in seinem Totaleindruck der am meisten gelungene. Wie ausserordentlich schön ist z. B. in diesem Satze die Stelle »Ihr Jauchzen«, wo erst der Tenor, dann Sopran, hierauf Bass und Alt »Werden mit Freuden

ersten« infanterisch in wirkungsvollen rhythmischen Gegensatz vortragen. Nr. 2, B-moll, mit seinem Trauermarschthema »Denn alles Fleisch ist wie Gras« gemahnt in der hochdramatischen Satzweise an den dunkel gefärbten »Begräbnissgesang« des Componisten. Unter den hervorragenden Momenten dieses Satzes sind die Stellen zu erwähnen: »Siehe ein Ackermann« sowie ferner »Das Gras ist verdorret«. Das dritte Stück beginnt mit einem sehr schönen, ergreifenden Bariton-Solo, dem Gesang eines Priesters vergleichbar: »Herr lehre doch mich«, welches durch seine eigenartige Orchesterbegleitung, besonders durch das wiederholt erklingende *A* der grossen Octave in den unteren Mittelstimmen einen eigenthümlich hohlen, düsteren, unheimlichen Charakter erhält. Im Verlauf durch die Abwechselung von Chor und Solo steigert sich dieser Satz mehr und mehr, bis er an dem Orgelpunkt auf *D* gelangt, bei den Worten »Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand« ein wahres Wunderwerk polyphonen Stils, verbereitet sich somit einen Satz in grossartiger Weise abschliesst. Der Aufwand instrumentaler Mittel überwältigt oft, lässt aber manchmal den Chor nicht zur vollen Entfaltung kommen und verhindert dabei das Verständniss des Textes. So würde z. B. dieser Schluss von Nr. 3 bei der noch so correcten Ausführung in den Singstimmen dem Hörer viel klarer erscheinen, als in der Fall ist, denn dieser in Doppelsätze lange Orgelpunkt ist seinem innersten Wesen nach von grosser harmonischer Einheitlichkeit, und das zu stark angelegte Orchester mit Orgel sind die Ursache, dass diese gewaltige Fuge doch nicht den Eindruck macht, den man von einer so grossartigen Durcharbeitung der Grundgedanken erwartet.

Der vierte Satz »Wie lieblich sind Deine Wohnungen« ist dem Laien am meisten zugänglich, unzweifelhaft aber ist er der am wenigsten originellste des ganzen Werkes, er erinnert verschiedentlich an Mendelssohn. Nun folgt das Sopran-Solo mit Chor »Ihr habt nun Traurigkeit«, das allerdings sehr modern klingt, aber durch die edle Fassung herrlicher Melodien und Accordfolgen, bei rhythmisch reicher Abwechselung, zu den schönsten Sätzen des Requiems gehört. Die zwei am folgenden lenken [illegible] des Requiems Nr. 6 und 7 sind von grosser Bedeutung trotz einiger vom Standpunkte der Kirchenmusik aus nicht überall zu billigenden Einzelheiten. Schwerlich werden z. B. Stellen wie »Zu der Zeit der letzten Posaune« denn »Tod, wo ist Dein Stachel« den Zuhörer in eine kirchlich erhabene Stimmung versetzen können. Da ein dramatischer Zug, der durch den Inhalt des Worts hervorgebrachten erschütternden Stimmung, in den Vordergrund tritt. Aehnliches der nicht dem Stil der Kirchenmusik entspricht, findet sich z. B. noch schon in Nr. 2 bei dem *Forte* »Denn alles Fleisch ist wie Gras«, wo die Singstimmen alle in Octaven Unisono gehen, ferner »Aber des Herrn Wort bleibt in Ewigkeit«.

Ausser dem vollbesetzten Orchester und der Orgel hat Brahms bei einzelnen Chören auch noch Harfe vorgeschrieben, und will diese sogar doppelt besetzt haben als [illegible] nicht immer zu erfüllender Wunsch, denn wie schwer ist es schon eine Harfe zu erlangen. Bei der von Brahms dirigirten Bremer Aufführung, der ersten vollständigen des Werkes, denn die vorausgegangene in Wien hatte nur die drei ersten Sätze des Requiems gebracht, — waren zwei Harfen beschäftigt, nur wenn ein Instrumentes war es gelungen, dieselben zu gewinnen. Ihre Wirkung ist eine ausserordentliche, besonders bei zarter Orchesterbegleitung. Im Tutti vermögen aber zwei Harfen ebenso wenig wie eine durchzudringen. Die heutige Besetzung der Harfe war eine recht gute, was nur irgend durchdringen konnte, war zu hören.

Wie bei jeder Choraufführung des Cäcilien-Vereins, hatte auch diesmal wieder der gewissenhafte Dirigent seine ganze Kraft daran gesetzt, ein in allen Theilen zufriedenstellendes Ensemble zu schaffen. Der für ein so stark instrumentirtes Werk verhältnissmässig kleine Chor entfaltete volle Klangkraft, fertigbrachte ein sicheres Können in einer hoch zu rühmenden Weise. In den weichen Chorsätzen, die warm empfundenen elegischen Gesang fordern, wirkten die Stimmen ausserordentlich schön, der Ausdruck hielt sich gerade hier durchweg edel und blieb frei von jeder Art sentimentaler Schwärmerei, zu der wohl eine unrichtige Auffassung einzelner besonders modernen Werkes Veranlassung geben könnte. Unter den weiblichen Stimmen, besonders dem Sopran, herrschte volle Uebereinstimmung, alle Sopran wie Alt gaben einen gesetzten Ton aus der in richtigem Klangverhältniss zum Tenor und Bass sich hielt. »Selig sind, die Leid tragen«, »Wie lieblich sind Deine Wohnungen«, »Ich hoffe auf Gott« und vieles Andere mehr wurden vortrefflich gesungen, desgleichen Nr. 2 »Denn alles Fleisch«, besonders in der ersten Hälfte. Herr Spengel nahm die Orgelpunkte sehr ruhig, was um so mehr Zustimmung verdient, da nur im gemässigten Tempo die volle Polyphonie erkennbar wird. Nr. 3 wollte namentlich in der ersten Hälfte nicht überall glücken, die kleinen Unebenheiten wichen jedoch mehr und mehr, und so erstanden der C-moll und C-dur-Satz »Denn es wird die Posaune schallen«, »Herr Du bist würdig« in klarer Ausinanderhaltung. Grössere Chormassen werden hier wohl gefordert, dem aber auch ein kleinerer Chor bei correcter Ausbildung dem stark angelegten Orchester wirkungsvoll gegenüber zu treten vermag, bewies gerade der Vortrag dieser abschliessenden Sätze. Grossen Lob verdient die Ausdauer, mit der die Singenden ihre Aufgabe lösten; man merkte bis zum Schluss des Werkes nirgends die geringste Ermüdung. Auch das Orchester bewährte sich nach besten Kräften, zu dem stets er hat da, wo der Tonsetzer ein ruhiges, gleichmässiges Colorit vorgeschrieben hat, mit Maassen. Im richtigen Einvernehmen mit der Orchesterleitung würden die Orgelpartien, deren angemessenes Eingreifen, wie es die Intentionen der Composition fordern, durch Herrn Armbrust bestmöglichst interpretirt wurden. Bei der Orgelpunktfuge deckte der tiefe Ton allerdings die nach *D* heruntergehenden Contrabässe, aber nicht zum Nachtheil der Klangwirkung, die gerade auf die Tiefkraft der Orgel sich stützen soll.

Die zwei Solostimmen Sopran und Bariton sind vom Componisten nur da verwendet, wo der Inhalt der Worte den Sologesang fordert. Dem Sopran ist in Nr. 5 ein wenn auch nur kurzes, doch recht schwieriges Arioso mit Chor gegeben, der Bariton wirkt in zwei Sätzen, Nr. 3 und Nr. 6 mit dem Chor zusammen. Für diese an Umfang so kleinen Einzelleistungen auswärtige Sänger zu engagiren, ist nicht nothwendig, käme dann auch nicht, wenn sich in nächster Nähe eine Vertretung findet. Frl. Elisabeth Schepp, hatte Klavia den Herrn Spengel war dem ausersehen, mit diesem Sopran-Solo den ersten Schritt in die Oeffentlichkeit zu wagen. Die mit klangvoller Stimme begabte Künstlerin, die sich der dramatischen Carriere, wie es heisst, zu widmen gedenkt, war anscheinend recht befangen. In Folge dessen bei einem ersten Auftreten leicht zu erklärenden Befangenheit mangelte ihrem Gesange, der die gewöhnliche Schule und das geläuterte Verständniss für edle Musik wohl erkennen liess, die volle Freiheit des Intonation. Brahms will in diesem Sologesang, der sich in den schwierigsten Intervallen in höchster Lage stets über dem Chor hält, eine Engelstimme Trost verkündend Trost bringend verstanden wissen — ein herrlicher, durch den Textinhalt wohl motivirter Gedanke — bei vollkommener Ausführung, die daher dieser Solo, der überall auch dem Chor trotz seines begleitenden Charakters vielfach melodienreiche, dankbare Phrasen zuertheilt, von ausserordentlicher Schönheit und ergreifender Wirkung. — Herr Gunnenberg mag das erste pastoralirende Solo »Herr, lehre doch mich« mit der dem königlichen Sänger eigenen Sicherheit und Ruhe, die sympathisch berührende Stimme und der geschmackvolle Vortrag wirkten ebenbürtig zusammen, weniger wollten die Solostellen in Nr. 6 glücken. Diese Baritonpartie so kleine dieselbe auch äusserlich ist, erfordert wie alles ohne Ausnahme im Requiem grosse Kraft der Reproduction.

Als Einleitung zum Requiem spielte Hr. Armbrust Präludium und Fuge H-moll von J. S. Bach, eines der grössten Orgelwerke des Meisters. Vermuthlich hatte der Künstler gerade diese im Ganzen elegische Composition gewählt, um stimmungsvoll auf das so ernste Chorwerk hinzuleiten. H-moll mit Schluss in H-dur einer Composition, die in F-dur beginnt, voranzugehen zu lassen, ist allerdings harmonisch richtig, aber es ist kaum ein anderes unter den vielen Orgelstücken Bach's so dem Requiem stimmungsverwandt, wie dieses. Der Vortrag in seinem Theil ist war so recht darnach angethan, Alles was die Composition enthält, klar zu machen. Dieses H moll Präludium ist leicht zu verstehen, denn alle in demselben vorkommenden Imitationen, wie seine harmonischen Gänge, rhythmischen Verschiedenheiten, sind durch ihre innere Einheitlichkeit durchweg natürlich fliessend; der Schluss des Präludiums in H-dur ist, wie der gleich der H-moll Fuge, wenn auch überraschend; das Grundthema und ihrer Entwicklung vollkommen entsprechend. Herrn Armbrust's Ideen der Registrirung stimmten durchweg überein mit den Steigerungen und Abschwächungen, welche die Ausarbeitung des Themas erfordert. Das volle Werk der Orgel wurde nur selten angewandt, sicher in Rücksicht auf das Unzulängliche im Klange desselben; bei einzelnen aber hätten die Bässe doch stellenweise nicht nur im *forte*, sondern auch im *piano* noch einiger Nachhilfe bedurft, am meisten bei dem wiederholten Eintritt des Fugenthemas.

Herr Spengel hat durch dieses schöne Concert wieder eine neue Probe seiner künstlerischen Fähigkeiten gegeben. Nur dadurch, dass dem Requiem kein anderes Chorwerk heute voran gegangen, konnte das herrliche Werk zu seiner vollen Bedeutung und rechten Werthschätzung gelangen. Die Kirche war bis auf den letzten Platz besetzt und so war auch das pecuniäre Ergebniss des Concerts, das dem milden Zwecke einer Unterstützung der Poliklinik des »Vaterländischen Frauen-Hülfs-Vereins« gewidmet, als ein durchaus befriedigendes gleichkommendes. Emil Krause. (Hamb. Fremdenblatt Nr. 78 vom 4. April.)

[14]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Courvoisier, Karl, Op. 17 **Drei Lieder** für eine Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte. M 1 —

No. 1 *Seligster Traum.* »Wagen oder grüner Baum« — 2. *Das erste Lied* »Wer hat das erste Lied erdacht«. — 3 *Kommt voll.* »Es zwitschert ein Vöglein«.

Flemming, Wilh., Op. 20 **Drei kleine Stücke** im Umfange einer Quarte in der ersten Position (Fortsetzung von Op. 10) für das Violoncell mit Begleitung des Pianoforte. No. 1 Kinderliedchen. — 2 [illegible] — 3 [illegible]

Holstein, Franz von, Op. 29 **Der Haideschacht,** Oper in drei Acten. Clavierauszug. No. 1 Helge's Morgengesang, Mezzo-Sopr. M — 50. »Was rief mich aus dem Traum«

Klavier-Concerte alter und neuerer Zeit. Bach, Beethoven, Chopin, Dussek, Field, Hummel, Mendelssohn, Mozart, Reinecke, Ries, Schumann, Weber. Ausgabe für zwei Pfte. mit Bezeichnung des von Carl Reinecke zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik in Leipzig genau bezeichneten Original-Pianoforte-Stimmen als erstes Pianoforte.

No. 1 **Bach, Joh. Seb.,** Concert. Dmoll. M 1 50

— 2 **Dussek, J. L.,** Concert. Gmoll. Erster Satz. M 1 00

Kling, H., Fünfzehn classische Transscriptionen in Form von Duos concertants für zwei Violinen. M 1 50

Kranse, Anton, Op. 20 **Vier Gesänge** für gemischten Chor. Partitur und Stimmen. M 1 —

No. 1 *Traumgebild.* »Herr mein Gott! Lass mich Fleh'n dir, Gott, erhöre« — 2 »Es war ein Kind, so jung und rein« — 3 »Wie's im Frühling geht. »Wenn's Frühling wird«. — 4 *Lied des Fischermädchens.* »Treu' ist dem Himmel«

Gunne, Carl, Op. 7 **Technische Studien** für den Unterricht des höheren Stils des Clavierspiels. M 1 —

— Op. 8. **Zur Sommerzeit.** Fünf Tonbilder f. das Pfte. M 2. 50

Liederkreis. Sammlung vorzüglicher Lieder und Gesänge für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Dritte Reihe.

No. 237 **Jadassohn, S.,** Der Müllerbursch »Der Mühlbach rauscht das Mühlrad geht« aus Op. 40 No. 1 Adur. M — 50

— 238 —— Böhmisches Volkslied »Geschwinde die Sternlein« aus Op. 44 No. 1 Emoll. M — 50

Ludwig, Rob., Op. 8 **Vier Lieder** aus Jul. Wolff's »Rattenfänger von Hameln« (Aus der Lautenmappe) für eine Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. M 1 50

No. 1 »Nun weiss ich mit dem reinsten Klange. — 2. »Zwei Sterne manche zeit jung und alt«. — 3 »Neige auf die goldnen Sonne«. — 4. Die rothe Rose auf grünem Holz.

Merkel, Gust., Op. 134 **Herbstblätter.** Drei Charakterstücke für das Pianoforte zu vier Händen. No. 1 Rendez-Reigen. — 2 Winzer-Chor. — 3 Märchen. M 1 —

Mozart, W. A., Clavier-Concerte. Neue revidirte Ausgabe mit Fingersatz und Vortragszeichen für den Gebrauch im Königl. Conservatorium der Musik zu Leipzig versehen von Carl Reinecke.

No. 14 Esdur. M 1 75 — No. 15. Adur. M 1 75 — No. 16 Dmoll. M 2 — No. 17 Cdur. M 2 — No. 18 Esdur. M 2 — No. 19 Adur. M 1 50 — No. 20 Cmoll. M 2 — No. 21 Cdur. M 2 — No. 22 Ddur. M 2.

— **Krönungsmesse** f. 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Hörnern, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Bass u. Orgel. Für das Pfte. zu vier Händen bearbeitet von Carl Burchard. M 4 50

Naumann, Ernst, Op. 11 **Zweites Quintett** Esdur für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncell. M 9 50

Nicodé, Jean Louis, Op. 13 **Jubiläumsmarsch** für grosses Orchester. Zur Feier des 50jährigen Bestehens der Neuen Akademie der Tonkunst in Berlin (Ausgegeben am 4. April 1880). Partitur M 7 — Stimmen M 11 —

Quasdorf, Paul, Der erste Unterricht im Clavierspiel. Eine Sammlung von Uebungsstücken mit besonderer Rücksicht auf die Jugend zusammengestellt. 2. M 2 —

Rickler, H. F., Gebet für Sopran- und Altstimmen mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte. Singstimmen M — 75.

»In deine Hände, o Herr«

Scharwenka, Xaver, Op. 33 **Zwei polnische Tänze** für das Pfte. Ausgabe zu zwei Händen. M 1 —. Ausg. zu vier Hdn. M 2 50

— Op. 31 **Valse Caprice** für das Pianoforte. M 2. —.

Thurner, Th., Op. 81 **Tataren-Marsch** für das Pfte. M 1 75.

— Op. 11 **Zweites Menuett** für das Pianoforte. M 1. 25.

Wagner, Rich., Lohengrin's Ankunft. »Nun sei bedankt, mein lieber Schwan« aus der Oper »Lohengrin«. Ausgabe für das Pianoforte zu zwei Händen. M — 50.

Mozart's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Serienausgabe. — Partitur.

Serie V. **Opern.**

No. 11 Don Juan. Komische Oper in zwei Acten. M 21. —.

Einzelausgabe.

Serie IX. Erste Abtheilung. **Cassationen, Serenaden** für Orchester No. 1—7. M 18 60.

No. 1 Cassation No. 1 Gdur. M 2 50 — 2. Cassation No. 2 Bdur. M 1 80. — 3 Serenade No. 1 Ddur. C. M 2 40 — 4 Serenade No. 2 Fdur. C. M — 90 — 5 Serenade No. 3 Ddur. C. M 3. — 6 Serenade No. 4 Ddur. C. M 3 — 7 Serenade No. 5 Ddur. C. M 4 40.

Volksausgabe.

No.

179. **Kalkbrenner, Ausgewählte Pianofortewerke.** M 2. 50

201. **Liederfrühling. Sammlung der schönsten Lieder u. Gesänge** für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte. M 3 —

203. **Mozart, Entführung aus dem Serail.** Clavierauszug mit Text. M 1 50

210. **Lortzing, Der Wildschütz.** Clavierauszug mit Text. M 3 —.

214. **Thalberg, Etuden** für das Pianoforte. M 1 —.

111. **Weber, Euryanthe.** Clavierauszug mit Text. M 4 —.

Ornamentirtes Notenpapier.

Mit künstlerischen Umrahmungen von **Olga von Finkke.**

Papiersorte C. Folio.

11 Bogen in broschirten Heften à M 1 50.

Buch	Für Pianoforte	M 1 50
——	Für Gesang	— 1 50
Quart	Für Pianoforte	— 1 50
——	Für Gesang	1 50

1 Heft mit 11 ℳ. 11 Hefte mit 11 ℳ. 111 Hefte mit 33 ℳ.

Jede dieser 8 Sorten ist in Blau, Grün, Violett und Rehbraun vorräthig sowie auch gebunden für M 2 50 — M 1 75 netto, Doppelhefte à 20 Bogen gebunden 1 M 4 11 — M 1 75 netto zu beziehen.

Katalog classischer und moderner Musikwerke.

---

[16] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur

Fünf

CLAVIERSTÜCKE

von

Heinrich von Herzogenberg.

Op. 25.

Preis complet 3 M 50 ₰

Einzeln

No. 1	Notturno	Pr. M 1 00
No. 2	Capriccio	— 1 00
No. 3	Barcarole	— 1 00
No. 4	Gavotte	— 1 30
No. 5	Romanze	— 1 00

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur

[14]

Erinnerung an Friedrichsruh.

Waldidyll

für

Pianoforte

von

Friedrich von Wickede.

Op 77

Preis 1 M 50 ₰

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 14. April 1880. Nr. 15. XV. Jahrgang.

Michael Kelly's Lebenserinnerungen.

Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

II.

Aufenthalt in Italien.

(Fortsetzung.)

Palermo. Der Sirocco. Der Sänger Aprile. Fest der heil. Rosalie. Kelly verliert seinen Lehrer und geht nach Livorno. Bekanntschaft mit Stephen und Nancy Storace. Der Castrat Manzoli. Concert in Livorno. Kelly an der komischen Oper in Florenz. Sein Agent Campigli. Lord Cowper. Der Violinist Nardini. Tartini's Teufels-Sonate. Kelly's Success. Der grosse Bassist Morelli. Schöne Lord Cowper's Bedienten. Anerbieten nach London. Verhältnisse zu seinem Vater.

Aprile hatte die Güte, ein behagliches Zimmer in seinem Hause für meinen Gebrauch herzurichten, und ich beschloss meine Zeit und die sich mir darbietende günstige Gelegenheit aufs beste zu benutzen. Ich übte jeden Tag fünf bis sechs Stunden mit der grössten Beharrlichkeit; meine Stimme ging nach und nach in einen Tenor über und in kurzer Zeit konnte ich mehrere Arien singen, welche für zwei berühmte Tenoristen der Zeit, Ansani und David, componirt waren. Ich übergab die Empfehlungsbriefe, welche ich von Neapel mitgebracht hatte, und wurde von den betreffenden Personen freundlich empfangen, besonders vom Herzog St. Michelli und vom Prinzen Val Guarniera, ich wurde ersucht, bei diesen edlen und gütigen Patronen viele Zeit zuzubringen. Die Herzogin St. Michelli war eine gebildete Dame und sehr schön; sie hatte eine entzückende Stimme. Der Herzog sprach geläufig englisch und war ein enthusiastischer Bewunderer Shakespeare's und unserer alten dramatischen Schriftsteller. Ich war in der That überrascht, als ich bemerkte, dass Viele vom sicilianischen Adel englisch sprachen. Sie hatten ein Casino, »Englisches Casino« genannt, zu welchem Niemand zugelassen wurde, der sich nicht wenigstens im Englischen verständlich machen konnte.

Die Palermoer sind alle sehr für Musik eingenommen, und jeden Abend wurde eine Academia di Musica in irgend einem Privathause abgehalten. Ich wurde gewöhnlich dazu eingeladen; es war hinreichend, ein Schüler Aprile's und ein Irländer zu sein, und nebenbei betrachtete man mich als einen Christen (Katholiken).

Allem Angenehmen steht aber als Gegensatz das Uebel mehr oder weniger zur Seite, und inmitten all meiner Behaglichkeit fand ich das Klima von Sicilien heisser und drückender, als das von Neapel; wenn der Sirocco weht, ist es wirklich unerträglich. Die Meinung, welche die Eingeborenen von dem verderblichen Einflusse des Sirocco haben, ist so gross, dass

ich einst einen Dilettanten aus Palermo (welcher zugeben musste, dass einige Musik seines Lieblings Pigniotti schlecht war) sagen hörte: »Nun wohl, ich sehe ein, dass sie schlecht ist, aber vielleicht hat er sie während der Zeit des Sirocco componirt.«

Aprile hatte zu seinem Début Sarti's Oper Alessandro nell' Indie gewählt (da der eifersüchtige Poro eine seiner Lieblingsrollen war). Die Primadonna, Signora Agatina Carara, war mit seiner Wahl sehr unzufrieden und die Folge davon war bella! horrida bella! Die beiden Parteien wuchsen. Aprile, welcher mit Recht für den grössten aller Künstler gehalten wurde, hatte eine starke Partei; die Carara, eine der schönsten Frauen ihrer Zeit und eine angenehme Sängerin, besass sehr viele Verehrer und stand obendrein noch unter dem Schutze eines Comité von fünf Edelleuten. Mit diesem spielte sie ihre Karten so klug, dass jeder Liebhaber sich für den Bevorzugten hielt.

Da das Theater jeden Freitag Abend geschlossen wurde, so sang Aprile gewöhnlich in Concerten in Privathäusern, und ich begleitete ihn natürlich. In diesen Gesellschaften war das Glücksspiel ebenso gewöhnlich als das Singen; denn nachdem man gesungen hatte, wurde immer eine Faro-Bank abgehalten. In vielen Häusern spielt man häufig sehr hoch.

[Fest der heil. Rosalie am 15. Juli.] In der Chiesa Greca wurde musicirt, ein grosses Orchester wurde errichtet und alle bedeutenderen Musiker der Insel, sowie viele aus dem Königreich Neapel, wirkten dabei theils als Sänger, theils als Instrumentisten mit. Das Ganze stand unter Aprile's Leitung und dort sang ich zuerst öffentlich. Ich sang eine Motette, componirt von dem berühmten Gasparo Mara. Aprile hatte sich dabei grosse Mühe mit mir gegeben und schien mit meiner Ausführung sehr zufrieden.*) Die Kirche war vollständig illuminirt, die Wände, Pfeiler und Decke mit künstlichen Blumen, Gold- und Silberpapier (worin die Lichter befestigt waren) in einer Weise geschmückt, dass ich glaube, Nichts auf der Welt könne diesen coup-d'oeil übertreffen; das Auge wurde von dem prachtvollen Glanze förmlich geblendet.

Das Ende des Engagements meines Lehrers war da und Aprile beabsichtigte nach Neapel zurückzukehren. Eines Morgens rief er mich zu sich, und nachdem ich ihm sechs Lieder gesungen, mit welchen er sich beim Lehren viele Mühe ge-

*) Hier wird wohl die Bemerkung am Platze sein, dass ich der erste und einzige Eingeborne Grossbritanniens war, welcher je zu diesem Feste oder in irgend einer sicilianischen Kirche gesungen hat. Dieser Umstand wurde als ein so ausserordentlicher betrachtet, dass Aprile Namen und Vaterland von mir in die Archive der Kirche einschreiben liess.

geben hatte, sagte er: »Die Zeit unserer Trennung kommt heran. Dein Talent wird Dir jetzt ein Engagement in irgend einem europäischen Theater verschaffen. Ich habe an Campigli, den Dirigenten des Pergola-Theaters in Florenz geschrieben (dieser war zugleich ein sogenannter Agent und correspondirte zur Zeit mit allen italienischen Opern Europas, die er mit Sängern, Tänzern, Componisten etc. versorgte), er wird erfreut sein, Dich zu sehen, und unter seiner Aufsicht und Beschirmung kann es Dir an gleichhohem Erfolge nicht fehlen, weil Du die besondere Anmuthung hast, mein einziger Schüler zu sein, der öffentlich auftritt. Ein Schiff von Syracus wird in wenigen Tagen nach Livorno segeln, wohin ich Dir die Ueberfahrt verschaffen will, und werde ich Dir verschiedene Empfehlungsbriefe mitgeben. Gott segne Dich, mein guter Junge!«

Der Kummer übermannte mich bei dem Gedanken, meinen gütigen, freigebigen und grossen Lehrer verlassen zu müssen. Es war ein Mann von dem ehrenwerthesten und achtungsgebietenden Gemüthe, welchem ich je begegnet bin, und wurde für einen ausgezeichneten Gelehrten gehalten. Er gab sich viele Mühe, von Metastasio und andere grosse italienische Dichter zu erklären, und besonders schärfte er mir Wahrheitsliebe und Abscheu gegen schlechte Handlungen ein; ich kann mit Ueberzeugung mit Nicodème in seinem französischen Schauspiele sagen: »Le maître qui prit tant de formes ma jeunesse ne m'a jamais appelé à faire une bassesse.«

Ich bewog ihn, zur Erinnerung das Clavier, welches ich mit von Irland gebracht hatte, anzunehmen; es war mein einziges Gut, aber ich glaube, dass wenn es Tausende werth gewesen wäre, ich es ihm würde geschenkt haben, meine Liebe und Dankbarkeit für ihn war so gross.*)

Der Tag kam heran, an welchem ich meinen geliebten Lehrer verlassen sollte. Er versorgte mich freigebig für die Reise und bezahlte meine Ueberfahrt, indem er mir noch obendrein dreissig neapolitanische Dukaten gab, die genügten, um nach Florenz zu gelangen, wo ich vielleicht ein Engagement erhalten würde. Nachdem er sich zärtlich von mir verabschiedet hatte, gab er mir seinen treuen Diener Giuseppe mit, um mich sicher an Bord zu bringen.

[*Livorno.*] Ich betrat das Land, um meinen Pass in der Börse vorzuzeigen; ich hatte einen sicilianischen Hut auf, und mein Haar (welches ich in reichen Fülle besass, fiel wie mein Teint) umfloss mich; ich war so dünn wie ein Spazierstock. Aus dem Schiffe steigend, sah ich eine junge Dame und einen Herrn auf dem Molo stehen, als die Erstere mich erblickte, lachte sie, und wie ich näher kam, hörte ich sie zu ihrem Begleiter auf englisch sprechen, natürlich in dem Glauben, dass ich es nicht verstehen würde: »Sieh einmal jenes Mädchen in Knabenkleidern!« Zu ihrem Erstaunen antwortete ich in derselben Sprache: »Sie irren sich, Fräulein, ich bin ein wahres Masculinum und empfehle mich Ihnen bestens!«

Wir lachten Alle, bis wir müde waren, und wurden bald bekannt mit einander, und diese Personen, mit denen ich durch diesen kindlichen Scherz auf dem Landungsplatze in Livorno bekannt wurde, blieben lebenslang meine wärmsten und anhänglichsten Freunde. Liebe und Hochachtung ihrem Angedenken, Stephen und Nancy Storace! Später war er als einer der besten englischen Componisten sehr geschätzt, und sie war zu jener Zeit, obgleich erst fünfzehn Jahre alt, die Primadonna der komischen Oper in Livorno. Sie waren aus London und hatten ihrem Namen das e hinzugefügt, welches ihm ursprünglich fehlte. Ihr Vater war ein Neapolitaner und ein guter Meister auf dem Contrabass, den er viele Jahre lang im Opernhause spielte, als das Orchester von dem berühmten Giardini dirigirt wurde. Er heirathete ein Fräulein Trusler aus Bath, welche berühmt war wegen der Bereitung eigenartiger Kuchen, eine Schwester des in der literarischen Welt als Chronologist so wohlbekannten Dr. Trusler.

Storace der Aeltere, Dr. Arnold und Lowe der Sänger, öffneten Mary-le-bone Gardens zur Aufführung von burlesker Opera etc. Der Anziehungskraft der Musik und Frl. Trusler's Pfannkuchen war es zu verdanken, dass die Gärten eine Zeit lang sehr besucht wurden, aber da unter den Unternehmern Zwist ausbrach, so schlossen sie mit Verlust.

Als Herr Sheridan Fräulein Linley heirathete und sie aus Bath fortführte, wohnten sie in London zuerst in Herrn Storace's Hause in Mary-le-bone, und von der Zeit an sind die Familien innig befreundet. Die einzige Tochter Nancy konnte schon mit acht Jahren vom Blatt spielen und singen; sie zeigte ein ausserordentliches Genie für Musik, und der Sohn Stephen für Alles! Es war der begabteste Mensch, der mir je vorgekommen, ein Schwärmer und ein Genie. Aber in Musik und Malerei war dieser Geist entschieden vor verhüllt. Oft habe ich Herrn Sheridan sagen hören, dass, wenn er Jura studirt hätte, er gewiss Lord-Kanzler geworden wäre.

Sein Vater schickte ihn, als er noch sehr jung war, zum Conservatorio St. Onofrio in Neapel, dessen Zierde er wurde. Nancy Storace wurde das besondere Glück zu Theil, von Sacchini und Rauzzini in England unterrichtet zu werden, und nachdem sie unter solcher Leitung ungeheure Fortschritte gemacht hatte, brachte ihr Vater sie nach Neapel, wo sie während der Fasten mit Erfolg einigen Oratorien im Theater St. Carlo sang. Sie gefiel sehr und ging darauf nach Florenz, wo der berühmte Sopranist Marchesi am Pergola Theater engagirt war. Er war damals auf dem Gipfel seines Ruhmes und bezauberte nicht nur Florenz, sondern ganz Toscana. Fräulein Storace wurde als zweite Sängerin an seinen Opern engagirt und dem folgenden allgemein bekannten Umstande hatte sie ihre plötzliche Erhebung auf den ersten Platz zu verdanken.

Bianchi hatte die berühmte Cavatine »Semiramide amabile« dal mio bel cor« componirt, welche Marchesi mit entzückendem Ausdruck sang; an einer Stelle hatte dieser eine Volata von Octaven in Halbtönen (semitone octaves) zu singen, wobei er die letzte Note mit solchen wunderbaren Macht angab, dass sie nachher »La bomba di Marchesi« genannt wurde. Gleich nach dieser Arie hatte Frl. Storace eine zu singen und war fest entschlossen, den Zuhörern zu zeigen, dass auch sie eine Bombe ins Feld schiessen könne. Sie versuchte es und führte es zur Bewunderung und zum Erstaunen der Zuhörer, aber zum Schrecken des armen Marchesi aus. Campigli, der Dirigent, bat sie davon abzulassen, aber sie weigerte sich beharrlich, indem sie erklärte, dass sie ein ebenso grosses Recht hätte, die Kraft ihrer bomba zu zeigen, als irgend Jemand. Der Streit wurde beendigt durch Marchesi's Erklärung, dass er das Theater verlassen würde, wenn sie es nicht thäte; und so ungerecht es auch war, sah der Dirigent sich genöthigt, sie zu entlassen und eine andere Dame zu engagiren, die nicht so ehrgeizig war, eine bomba loszulassen.

Von Florenz begab sie sich nach Lucca und von dort nach Livorno, wo ich sie traf und wo sie sehr beliebt war. Ich aas mit ihr und ihrem Bruder an diesem denkwürdigen Landungstage zu Mittag, und Stephen, welcher einen wunderbar scharfen Gedankenlauf besass, fragte mich klar und deutlich, wie

---

*) Viele Jahre nachher, als ich mit meinen lieben Freunden, der verstorbenen Lady Hamilton in Merton zu Mittag speiste, hörte ich zu meinem grossen Freude, wie Lord Nelson, bei dem ich einst die Ehre zu Theil wurde, diesen Umstand erwähnte. Er sagte: »Herr Kelly, als ich in Neapel war, habe ich Ihren alten Lehrer Aprile oft von Ihnen mit grosser Zärtlichkeit sprechen hören«, und er sagte, dass Sie damals so mager wie ein Fädchen waren. Er erwähnte auch, dass Sie ihm Ihr Clavier geschenkt hätten und Nichts könne ihn bewegen, sich je davon zu trennen.« Ich gestehe, dass dieser Bericht über eine so simple Begebenheit mich sehr glücklich machte.

meine Finanzen ständen. Ich erklärte ihm ehrlich, dass sie gerade nicht in sehr blühendem Zustande wären. »wir müssen versuchen, sie aufzubessern« sagte er. Ich theilte ihm mit, dass ich einen Brief Aprile's an Signor Chiotti, einen wohlhabenden Juwelier und zugleich Liebhaber und Dirigent der Concerte, übergeben habe. Er meinte Chiotti könnte mir von grossem Nutzen sein, wenn ich ein Concert veranstaltete, und er zweifelte nicht, dass die Opernsänger unentgeltlich für mich singen würden. Zu jeder Zeit thätig und liebevoll, stellte mich der gute Stephen am nächsten Tage dem brittischen Consul vor, und die Herren Derby, grosse Kaufleute die in Livorno lebten, die Brüder von Frau Robinson, der schönen Perdita, und zwei schottische Familien, die Grants und die Frasers, nahmen mich unter ihre Vormundschaft, und mein Concertsaal war gedrängt voll — ein schöner Ertrag von achtzig Zechinen, was mich am glücklichsten machte, mein Gesang fand vielen Beifall.

Die Zeit meines Aufenthaltes in Livorno war eine köstliche. Die russische Flotte, commandirt von dem Admiral O'Dwyer, einem distinguirten Seemann und Irländer von Geburt, lag in der Bai vor Anker. Die beiden Storace und ich gingen oft an Bord seines Schiffes und es ergötzte uns sehr, die Abendhymne von den Russen singen zu hören. Die Melodie ist wunderbar einfach und wurde immer von dieser ungeheuren Menschenmasse in vollständigster Harmonie gesungen. Zur selben Zeit lag im Hafen ein Kauffarteischiff aus Dublin, Namens »Fame«, befehligt vom Capitain Moore; er und sein erster Officier Campbell waren Irländer und hatten viele irländische Burschen mit an Bord. Als Storace sein Benefiz hatte, marschirten die Officiere und von der Mannschaft alle die nur irgend entbehrt werden konnten, Mann bei Mann (o was ein herrlicher Anblick!) zum Theater und füllten fast das ganze Parterre aus. Am Ende der Oper sang Storace die irische Ballade »Molly Asthore«, nach deren Beendigung der Bootsmann der »Fame« ein lautes Pfeifen ertönen liess, worauf sich die ganze Mannschaft erhob und ihren Beifall bezeugte. Das Erstaunen der italienischen Zuhörer war wirklich spassig. Die Seeleute sangen darauf »God save the King« mit vollem Chor und darnach beklatschten sie sich selbst; nichts konnte einmüthiger und lauter sein als ihre eigenen Beifallsbezeugungen.

Zuletzt reiste Stephen Storace nach England ab, und ich nach Lucca.

[Von Lucca ging Kelly nach Pisa und von hier nach Florenz.]

Gleich nach meiner Ankunft ging ich zu Signor Campigli, einem reichen Juwelier, welcher auch Dirigent des Pergola-Theaters war; nebenbei war er ein sensale (Makler) und versorgte die Theater mit Künstlern, wofür er Procente sowohl von Sängern als auch vom Dirigenten erhielt. Er war sehr reich und sein Einfluss mit ihm gross geworden, so dass kein Künstler wagte, ihn sich zum Feinde zu machen, Pacchierotti ausgenommen, welcher sich erklärte, dass er nichts zu thun haben wollte mit einem Manne, welchen er scherzhaft als einen Menschenfleischhändler bezeichnete. Aber Pacchierotti war zu dieser Zeit ungeheuer reich und konnte thun, was ihm beliebte. Durch das Geld, welches sein Talent ihm verschaffte, unabhängig, soll er überdies grosse Summen von einer hochgestellten englischen Dame erhalten haben, der man nachsagte, dass sie ihm sehr zugethan sei.

Der Laden dieses Campigli war auf der Ponte di Trinità. Ich fand ihn zu Hause und übergab ihm den Brief von Aprile; nachdem er ihn gelesen hatte, theilte er mir mit, dass ich gerade zur gelegenen Zeit gekommen sei; er könne mir ein Engagement als erster Tenor-Komiker am Teatro Nuovo anbieten, welches zum ersten Male die Woche nach Ostern geöffnet werden sollte. Wenn ich es annähme, so würde ich von Mitte April bis Ende Juni darin mitwirken müssen für fünfzig Zechinen

ungefähr 23 £ — und freute ich mich, diese Summe zu erhalten, um so mehr, als ich auf der Stelle engagirt wurde.

Zunächst überbrachte ich Lord Cowper meinen Empfehlungsbrief, welcher mich mit der grössten Freundlichkeit empfing. Seine Herrlichkeit verstand sich mit gewinnend und freundlich mit mir zu unterhalten. Mit seinem fürstlichen Vermögen sehr freigebig, ein Beschützer und Förderer der Künste und Künstler, war er in Florenz wirklich von grösserem Einfluss als selbst der Grossherzog.

Am Abend gab Lady Cowper einer grossen Gesellschaft ein Concert. Dort hatte ich die Genugthuung, den grossen Nardini eine Sonate auf der Violine spielen zu hören; obgleich er schon bejahrt war, spielte er doch göttlich. Er gedachte seines Lieblingsschülers Thomas Linley mit grosser Zärtlichkeit, welcher, wie er sagte, unglaubliche Fähigkeiten besitze. Lord Cowper bat ihn, die bekannte Sonate, componirt von seinem Lehrer Tartini, und die »Teufelssonate« genannt, zu spielen. Herr Jackson, ein Engländer, welcher auch zugegen war, fragte Nardini, ob die Anekdote, die man sich von diesem Stücke erzählt, begründet sei. Herr de la Lande hatte Dr. Burney versichert, dass er sie von Tartini selbst gehört habe.

Nardini antwortete, dass Tartini diese Begebenheit häufig erwähnte, welche folgendermassen lautet. Tartini erzählte, dass es ihm eines Nachts geträumt, einen Vertrag mit dem Teufel geschlossen zu haben, und dass bei Erfüllung desselben Se. Majestät der Satan verpflichtet gewesen wäre, allen seinen Befehlen nachzukommen. Tartini reichte ihm seine Violine und wünschte ihn spielen zu hören, und der Teufel spielte eine Sonate so ausgezeichnet, dass Tartini vom Beifall, den er ihm spendete, erwachte und das Instrument ergriff, um zu versuchen, einige der Stellen wieder zu erlangen, — aber vergebens! sie waren entwichen! Doch die Sonate beschäftigte ihn Tag und Nacht und er bemühte sich, eine ähnliche zu machen, welche er fand: »Die Teufelssonate« nannte, aber sie schien ihm der Traumsonate gegenüber so unbedeutend, dass er gesagt haben soll, wenn er irgend einen anderen Lebensunterhalt hätte, würde er den musikalischen Beruf aufgeben. Ich hoffe, dass man mich entschuldigen wird, wenn ich diese Anekdote in Dr. Burney's eigenen Worten wiedergebe, da ich im Stande bin, Nardini's Gewicht den Worten seiner Erzählung hinzuzufügen. Nardini war der Lieblingsschüler Tartini's, und er gestand ein Jeder zu, dass er in der Fertigkeit seines Spiels seinem Lehrer mehr als irgend ein Anderer glich.

Die Oper, in welcher ich in Florenz auftreten sollte, war »Il Francese in Italia — Der Franzose in Italien«. Ich erhielt die Rolle des Franzosen, und da es eine dankbare Rolle war, rieth Lord Cowper mir, einige Lectionen bei einem Schauspieler zu nehmen; zu welchem Zwecke er mich mit Lacchi bekannt machte, welcher zu seiner Zeit der grösste Schauspieler gewesen war, sich aber jetzt auf sein Landhaus in der Nähe von Florenz zurückgezogen hatte. Er willigte ein, mich zu unterweisen, und ich hätte, um unsere, er hatte sich nicht grössere Mühe mit mir geben können, und ich bestrebte mich, durch genaue Aufmerksamkeit den vollen Segen von seinem Unterricht zu ernten.

Die Proben fingen an; wir hatten ein schönes Orchester und gute Mitspieler. Meine Primadonna war Signora Lortinella, aus Rom gebürtig, wegen ihrer blendenden Schönheit nannte man sie Ostabella, und in der That konnte man sich nichts Lieblicheres denken; sie besass auch eine sehr angenehme Stimme.

Der ereignissvolle Abend meines ersten Auftretens war endlich gekommen. Ich wurde von dem Publikum auf eine höchst schmeichelhafter Weise begrüsst. Zwei meiner Arien und ein Duett musste ich repetiren. Obgleich ich damals selbst

nicht mit dem Grossherzoge getanzt mich, weil mein glücklicher Erfolg mich so übermüthig machte. Ich dachte doch nicht mehr an ihn, sondern bedeutendem Masse meiner grossen Jugend, der starken Partei, welche Lord und Lady Cowper für mich gewonnen hatten, sowie allen in Florenz anwesenden Engländern zuzuschreiben; dabei war ich der erste englische Sänger, welcher je in Italien oder auf dem Continent gesungen hatte. Mehrere andere hochgestellte Leute patronisirten mich in meinem ersten Auftreten. Ich wurde auch durch die Anwesenheit des Prätendenten [Charles Stuart] geehrt, der seine Loge schon vor Beginn der Oper einnahm. Damals war er schon sehr alt und schwach, dennoch entdeckte man an ihm Spuren früherer Schönheit. Er war gross, ging aber sehr gebückt und wurde gewöhnlich von zwei Dienern unterstützt, zwischen denen er humpelte. In diesem Zustande besuchte er jeden Abend das Theater (in jedem derselben besass er eine Loge); wenige Augenblicke nachdem er Platz genommen hatte, schlief er ein und schlief auch während der ganzen Vorstellung ruhig weiter. Die Italiener nannten ihn immer den König von England, und über seinem Palaste hingen die Wappen Englands, und seine ganze Dienerschaft trug die königliche Livrée. Den Hosenbandorden, welchen er trug, als ich ihn sah, hinterliess er seiner Tochter, der Prinzessin Stolberg.

Das prachtvolle Theater La Pergola war zu dieser Zeit geöffnet, während der Frühlingssaison betrachtete man es als das erste Theater Italiens. Hier sah ich unseren alten Liebling Rovedino zusammen mit der Primadonna La Borselli spielen, und sie waren Beide ausgezeichnet in Anfossi's komischer Oper *Il Viaggiatore Felice*. Es gab dort auch noch ein kleineres Theater, *La Via del Cocomero*, in welchem Morelli die Florentiner oft entzückt hatte durch eine so prächtige Bassstimme, welche alles in allem genommen die schönste war, die ich je gehört habe.

Vielleicht ist es nicht allgemein bekannt, dass Morelli früher Lord Cowper's volante oder Bedienter war. Eines Abends, als der Lord im Begriff war zu Bett zu gehen, erregte ein auf der Strasse gesungenes Lied aus einer damals sehr beliebten Oper seine Aufmerksamkeit; die Person sass auf den Stufen einer Kirche gegenüber dem Palaste Sr. Herrlichkeit. Die wundervolle Qualität der Stimme, das feine Ohr und der ausserordentliche Geschmack des Vortrages erstaunten den Lord. Er trug seinem Kammerdiener auf, sich zu erkundigen, wer dieser ungewöhnliche Genie sein könne; der Kammerdiener erwiederte, dass er ihn sehr gut kenne, es sei der junge Giovanni, einer der Lakaien seiner Herrlichkeit. Er hat ein so gutes Ohr für Musik, berichtete der Diener weiter, dass er Alles, was er hört, augenblicklich nachsingt; er wohnt neben uns nur nebenan, und ist unser aller Liebling. Am folgenden Morgen wurde Giovanni ins Frühstückszimmer befohlen, wo er mehrere Arien sang, deren Ausführung Lord Cowper noch mehr überraschte. Ueber ihm Signor Manzoli, Signor Veroli und Campioni, der Maestro di Capella des Grossherzogs, kommen, damit sie ihn hörten; sie erklärten einmüthig, dass es die schönste Stimme sei, die sie je gehört hätten, und dass ihm nur der Unterricht fehle, um der erste Bassist der Welt zu werden! »Daran soll es ihm nicht lange mehr fehlen«, sagte Lord Cowper, »von diesem Augenblicke stelle ich ihn unter meinen Schutz, und er soll den besten Unterricht haben, der nur in Italien zu erlangen ist.«

Se. Herrlichkeit hielt Wort, während zweier Jahre hatte Morelli die ersten Lehrer. Darnach wurde er als primo buffo in Livorno engagirt. Von dort machte er die Runde in allen Theatern und mit grossem Erfolge. Im Teatro de La Valle in Rom wurde er förmlich vergöttert und sang auch oft im Carneval. Hierauf wurde er vom Pergola-Theater engagirt, und seine Rückkehr nach Florenz glich wirklich einem Triumph-

zuge! Ich habe ihn oft sagen hören, dass der stolzeste Tag seines Lebens derjenige war, an welchem sein ehemaliger Gebieter Lord Cowper ihn zum Mittagessen einlud. Dem muss ihn in der That stolz gemacht haben, aber welchen Edelsinn bewies hiermit sein grossmüthiger Patron!

Ich war so glücklich, die Aufmerksamkeit des Signor Giardini, des berühmten Sopranisten, zu erregen, welcher mir einige Stunden ertheilte. Er war der grosse Cantabile-Sänger jener Zeit gewesen, und sein Sostenuto-Singen war noch jetzt bewunderungswürdig. Ich verbrachte einige Tage bei ihm in einer Villa, welche er sich in Montefiascone, seiner Geburtsstadt, hatte bauen lassen, als er sich aus dem öffentlichen Leben zurückzog.

Während meines Engagements in Florenz erhielt ich einen Brief von Herrn Linley [dem Schwiegervater des Herrn Sheridan und seinem jetzt patentes am Drury Lane-Theater], worin er mir ein Engagement für fünf Jahre als erster Sänger anbot, und ich war im Begriff, ihm zu antworten, als ich von ihm einen zweiten Brief erhielt, aus mittheilend, dass er in ein Engagement mit mir zu treten für jetzt ablehnen habe, einem Verbote meines Vaters zufolge, welcher sogar drohte*), es gerichtlich zu verhindern. Ich fand beides hart und unverantwortlich, aber ich sah mich genöthigt, zum einzigen Heilmittel, zum Fügen, meine Zuflucht zu nehmen. Nachher erfuhr ich, dass Stephen Storace sich dadurch sehr gekränkt gefühlt hätte, denn er war gerade in England und hatte das mir gemachte Anerbieten veranlasst.

In den letzten Tagen des Juni war mein Engagement in Florenz beendet, aber mein Freund Campigli theilte mir mit, dass er mir ein anderes am Teatro Saint Moise in Venedig als ersten Tenorist der komischen Oper verschafft habe. Diese angenehme Nachricht gefiel mir sehr, und hocherfreut ging ich auf das Anerbieten ein.

(Fortsetzung folgt.)

*) Dies ist die erste Gelegenheit, bei welcher Kelly seines Vaters erwähnt seit er sich in Italien aufhielt. Es zeigt, dass es mit diesem nicht los war, ohne Zweifel deshalb, weil er den Unterricht bei Finaroli und die Compositionsstudien eigenmächtig verlassen hatte. Liebe und Talent zur Bühnendarstellung, welche sich bei ihm einem so früh angekündigt hatten, machten die Pläne des Vaters grösstentheils zu nichte.

Anton Dvořák's Serenade.*)

Serenade für Blasinstrumente (2 Hoboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, Contrafagott ad libitum, 3 Hörner, Violoncell und Contrabass), D-moll, von **Anton Dvořák**, Op. 44. Berlin, Simrock. 1879. Partitur 8 ℳ. Stimmen 15 ℳ.

Ich will nicht unternehmen, über diesen (Frau Louis Ehlert zugeeigneten) Werk eine eigentliche Kritik zu schreiben, sondern nur der warmen Empfindung Ausdruck zu geben suchen, die es mir verursacht hat. Sollte trotzdem diese oder jene Aeusserung einfliessen, die einer Kritik ähnlich sieht, so bitte ich, dieselbe doch nur auf die Empfindung zurückführen zu wollen, da ich nicht die Absicht habe, die musikalische Gestalt des Stückes zu zergliedern.

Der erste marschartige Satz führt uns in die Zeit der wirklichen Serenaden; er giebt uns die Scenerie der Zopfzeit und deutet auf die Empfindungen und Gefühle eines Pärchens aus jener Periode.

*) Der Name wird Dworschack gesprochen und sollte auf deutschen Musikalien auch so geschrieben werden. D. Red.

Der zweite Satz, ein Menuett, bestätigt diese Erwartung. Im Anfang freundlich-gemüthlich sich bewegend, bringt er ein scharf contrastirendes Trio im Geiste ungarischer oder böhmischer Volkstänze. — Es ist, als ob ein Liebespaar im Lärm eines Volksfestes sich den eigenen innigen Empfindungen hingiebt, ohne sich durch die Umgebung Bedeutend abziehen zu lassen.

Wir werden hier wohl vorbereitet auf die folgende ganz ungestörte Liebesscene, die uns eine ganze Welt von Sehnsucht und Seligkeit offenbart. Wie könnte man beim Anhören dieses Satzes an den Vorwurf denken, dass die Scenerie der ersten Stücke ihre Bedeutung verloren hat und von den Gefühlen eines Rococo-Pärchens zu den erhabenen Empfindungen idealer Wesen übergegangen ist! —

Wenn man die Entstehung der grossen Formen unserer plastischen Meister aus dem Bedürfniss sich erklären will, der blossen Leidenschaft ein verklärendes, rein geistiges Gewand zu geben, so darf dieser Satz als ein Beweis dafür dienen, dass dieses Bedürfniss in der symphonischen Form wirklich befriedigt werden kann. Ich kenne von einem nichtdeutschen Componisten neuerer Zeit kein Werk von so entschieden idealem Zuge wie dieses *Andante* des Böhmen Dvořák.

Es beginnt mit einer breiten A-dur-Melodie, auf Grundlage einer anharmonischen Begleitung der Hörner und Bässe im Wechselgesange vorgetragen von Oboe und Clarinette. Ein zweites kurzes Doppelmotiv tritt überleitend ein und gewinnt abwechselnd mit der ersten Melodie an Bedeutung. In schönen Modulationen durchwandert es alle Stimmen, bald auf der Dominante, bald auf der Tonica ruhend, sich verengend und steigernd, bis das erste Thema im Bass erscheint und eine leidenschaftliche Durchführung sich entwickelt, die allmählich gegen zu einer schönen Variation des Anfangs zurückführt. Ein Theil der Melodie wird dann in immer wärmerem Gesange ausgebreitet und zur Coda geführt, die noch einmal die ersten Töne mit schmerzlicher Betonung bringt, sie aber mildert durch die Ruhe eines Orgelpunktes, der zu einem sehr zart verklingenden Schluss führt.

Das Finale bringt einen starken, aber wie mir scheint nicht innerlich begründeten Gegensatz zum Vorhergehenden. Es leitet uns den Träumen ganz heraus, anfangs in unruhiger Leidenschaftlichkeit, dann in derber Lebensfreude, die sich in einer ziemlich gewöhnlichen Tanzmelodie äussert. Auch die Rückkehr zu dem ersten Satz macht mir nur einen äusserlichen Eindruck, und der gemessene Schritt mit dem etwas elegischen Rückblick artet auch bald wieder in die Sprünge des Tanzes aus.

Doch ich will meine Worte harmonisch schliessen. Dvořák hat wohl seinem Werke einen einen symphonischen Zusammenhang geben wollen, wie Beethoven seinen Serenaden stets gegeben hat; er hat einen solchen aber angedeutet und wird verziehen, dass man dieser Anregung gern so lange wie möglich folgt und sich in dem Gedanken an den poetischen Aufbau des Ganzen uns ungern stören lässt. Es ist das Schönste so viel in dem Werke, dass durch das von mir ausgesprochene Bedenken, wenn es selbst scharf trifft, dem Werthe nichts genommen wird.

Julius Spengel.

Hochzeitsgesang der Albanesen in antiphonischer Form.

An enden Orten der Terra di Otranto, der Basilicata und Calabriens, zerstreut in zahlreichen Dörfern — Sernen, Calimera, Castrignano, Corigliano, Soleto, Spezzano, Piernatia Martignano, Zollino, Sava, Ancondiolara, Galliciano, Roccaforte, Bagnoli u. s. w. — wird einem ein besonderer Menschenschlag auffallen, ausgezeichnet durch Körperbildung, Sprache und Sitten: die Albanesen. Es wär' ein interessantes, wenn auch immerhin schwieriges Studium, das Dunkel, das einen grossen Theil noch immer über diesem Volke liegt, zu lichten. Für seine Eigenart aber spricht hier in Kürze am besten eines ihrer Hochzeitscarmen, der nebst dem dazu gehörigen Rituale jedenfalls uralt ist. Die Albanesen sind ein schönes Volk von edler, oft griechischer Gesichtsbildung, mit feurigen, feurigen Augen und dunklen Haaren. Trotz ihrer Starkknochigkeit sind sie äusserst gewandt, und was sie vor den Calabresen vortheilhaft auszeichnet, von grosser Reinlichkeit. Sie bebauen, was sie in ihrer alten Heimath nicht thaten, das Land, leben in freundlichem Einvernehmen mit den Italienern, vermischen sich jedoch nicht mit ihnen, zu welchem Zwecke auch das weibliche Geschlecht einzig im Gebrauche der albanesischen Sprache aufwachsen soll.

Diese Sprache ist eine eigenartige, besteht immer in Unteritalien in mehreren mit romanischen Elementen vermischten Dialekten und hat als Basis das Griechische. Sie ist traditionell, kein historisches oder graphisches Dokument ist auf unsere Zeiten gekommen. Ebenso fest wie an der heimischen Sprache halten die Albanesen an den übrigen Traditionen, an Sagen, Liedern u. s. w., an ihren Sitten, mit allen Fehlern und Tugenden, ihren Gebräuchen, Gewohnheiten, bis auf die nationale Kleidung fest.

Zu verschiedenen Zeiten wanderten sie in Unteritalien ein und bildeten hier Colonien. Die meisten derselben möchten ihren Ursprung von den Zeiten des Nationalhelden Skanderbeg herleiten, der im Jahre 1461 Ferdinand von Aragonien, dem Sohne Alphons' I., zu Hilfe kam und viele seiner Kämpfer in Italien zurückliess. Auch nach dem Tode Skanderbegs und der vollständigen Unterwerfung unter das Türkenjoch wanderten viele aus, denn eine unbegrenzte Liebe zur Freiheit war ihrem starken, muthigen Charakter von je eigen. Später kamen flüchtende griechische und albanesische Familien 1534 unter Kaiser Karl V. herüber, die sich auf die verschiedenen, bereits bestehenden albanesischen Colonien der Basilicata, Capitanata und Calabriens vertheilten. Die jüngste Colonie ist Badessa (Abbruzzo Ult. C.); sie wurde unter Karl III. von Bourbon 1744 gegründet. Im Anhang geben wir eine Probe des albanesischen Dialektes, wie er in Spezzano Albanese bei Castrovillari (Calabria citerior), der fast ausschliesslich Albanesen bewohnen, gesprochen wird.

Die folgenden Gesänge gehören zur Feier der albanesischen Hochzeit, welche ein öffentliches Fest ist. Am Abend des Donnerstags, der dem Hochzeitssonntag vorangeht, versammeln sich im Hause des Bräutigams die Männer und Frauen des Ortes. Zwei Frauenchöre, welche um das Mädchen herstehen, der den Teig zur Festtorte (petta) bereitet, stimmen einen Gesang an, der wie der ganze übrige Hochzeitsritus jedenfalls aus alter heidnischer Zeit stammt. Die folgenden Gesänge erinnern an jene Chöre im pelasgischen Athen, von denen Thespis die Idee des Dramas herleitete.

Hochzeitsgesang.

Die Braut setzt sich auf den Stuhl und man begiesst ihr das Haupt mit Wein zu weihen. Inzwischen stimmen die Frauen, wieder in zwei Chöre getheilt, ein Lied an, bestimmt die Braut zu rühren, indem sie ihr die ehelichen Pflichten lehren und sie an den nahen Abschied von Familie und Verwandten erinnern.

Erster Frauenchor.

Setz' Dich, Braut, beglückte Braut nun! —
Ihre Stunde ist gekommen.

Wo die Braut als Herrin fortgeht,
An der Seite ihres Herrn,
Licht im eignen Hause zu zünden.

Zweiter Frauenchor.

Nachbarinnen und Gespielen
Flechtet wohl dann ihre Zöpfe,
Knüpft sie muth wo erste Knoten,
Dass ihr nur kein Härchen krümmet,
Ihr die Stunde zu erschweren.

Es kommt die Ceremonienmeisterin, ihr die aufgebundenen Zöpfe mit einem unmodischen, mädchenhaften Barett zu schmücken, welches ein Ehrenzeichen der Braut ist. Dieses Barett heisst im Albanesischen «kësa».

Erster Frauenchor.

Von dem Throne der Prinzessin
Da die Locken schön geflochten
In der Chom lichtem Schmucke
Mit dem Stolze Deines Herrn,
Eren Du aller Jungfrauen
Stehe auf, sollst nicht mehr säumen!

Zweiter Frauenchor.

Hat ja Niemand warten lassen
Ihre Mutter hat gesäget,
Ihr den Ueberwurf zu knoten,
Dass sie nicht zu schnell entfliege.
Doch was wollt Ihr jetzt zu treiben,
In der allerletzten Stunde
Da die Sonn' kaum aufgegangen?

Dritter Frauenchor (von Seiten der Braut).

Wie ich hier und da sie pflückte,
Band zu Farbenschmuck ich die Blumen,
Schickte sie den Gästen alle.

Jetzt kleidet sie die Ceremonienmeisterin mit der Zoga, einem Brautüberkleid, und schmückt sie mit der gestickten Vatitera, sodann heftet sie den Brautschleier mit einer Nadel, die die Form einer Taube hat, an den Chôse fest.

Erster Frauenchor.

Braut Du, reschehldevolles Mädchen,
Apfelbaum, den Niemand pflanzte,
Da Du Deine Wurzeln schlugest
Ohne Erdreich, wem gehörst Du?

Dritter Frauenchor (für die Braut).

Niemand gab mir Wasser, meine
Anmuth ist für sich erblühet
Nur die Sonne schmückte mich.

Der Bräutigam, umringt von einem Männerchore und begleitet von zwei Brautführern, erscheint. Er findet das Haus geschlossen und ist gezwungen, draussen zu warten.

Männerchor (von aussen).

Schwalbe mit der weissen Kehle
Oeffne schnell und lass Dich sehen,
Vor der Thüre steht Dein Gott.

Frauenchor (von innen).

Schweigt Gesell'e, sie kann nicht kommen
Denn die Wäsche ist im Feuer
Dann das Brot ist in dem Ofen,
Endlos lasst uns, dann erscheint sie.

Männerchor (von aussen).

Du doch, Herr und Bräutigam
Zeige furchtsam ja st Dich nimmer.
Nicht zum Kampfe sollst Du gehen,
Gehst die Jungfrau Dir zu rauben.

Bei dem Apfelangeschichten.
Mit den Hüften schlank und zierlich.

Frauenchor (alle zusammen).

Deine Stunde kam, so gehe!
Leuchte Allen vor, o Schwester!
Sei der Sonne gleich im Aufgehn.
Sei dem Weine gleich im Becher.
Wie die Torte auf der Tafel.
Sieh, das Ansehn schl net sich Dir
Schliesst die ganze bessre Welt sich
Wie die Taube unserm Himmel
Sei Du glücklich unserm Segen
Bei der Liebe des Gefährten.

Auf einen Flintenschuss und ein gegebenes Zeichen der Gefährten wird die Thür gewaltsam geöffnet. Der Bräutigam und die beiden Brautführer treten ans hinein und nehmen mit sanfter Gewalt die Braut, die sie mit dem Schleier bedeckt auf dem Throne, inmitten der Sängerinnen und Verwandten finden, bei der Hand.

Frauenchor.

Scheiden heisst's, o meine Schwester,
Scheiden heisst's von den Gespielen,
Den Gespielen und den Nachbarn.
Nimm den Segen Deiner Mutter,
Deiner Brüder, Deinem Vater.

Frauenchor (von Seiten der Braut).

Was doch that ich Dir, o Mutter,
Treibst mich weg aus Deinem Busen,
Deinem Busen, Deinem Herde!

Frauenchor (für die Eltern).

Nimm den Segen deiner Tochter.
Wie von Gott, so auch von uns.
Was Du warst, vergiss es jetzo,
Lerne Deine neuen Pflichten.
Was Du thust, geziehe einzig
Dir zur Ehre. Und unsern Namen
Wiederholt an Deinen Kindern
Werden neuen Glanz erhalten.

Während die Braut an der Spitze des Gefolges und geleitet von den Brautführern zur Kirche geht, folgt ihr der Bräutigam in Begleitung der Verwandten der Braut in geringer Entfernung.

Chor der Männer.

Oben hoch auf dem Gebirge
Dehnet eine breite Trift sich
Wo Rehböcke weideten.
Schwang ein Adler sich hernieder,
Wählte sich das allerschönste
Trug es mit sich durch die Himmel.

Frauenchor.

Adler, König Du der Adler
Lass das Rehbock mir! Ach siehe,
Wie mit Thränen du Du hältst sie,
Sie das Beste überfliebet.

Chor der Männer.

Nimmer wird es frei sie geben
Heim erschnt er sie für sich.

Sie treten in die Kirche und der Gesang schweigt. Mit Kränzen geschmückt und sich bei den Händen haltend, tritt das junge Paar nach vollzogener Trauung heraus, die Chöre ordnen sich zu beiden Seiten und heben an:

Frauenchor.

Gehen eine Strasse, Berg der
Diesem Rehbock und dem Adler

Mit den schönen Scharflügeln,
Niederlassen will er sich
Und er kann den Ort nicht finden.

Chor der Männer
An der Schwieger Thüre hinkt er

Die vereinigten Chöre
O Du Frau Granatenapfel
Komm heraus sie zu empfangen
Breite unter ihre Füsse
Seidne Teppiche den goldnen
Gürtel wirf um ihren Nacken

(Schluss folgt.)

Berichte.

Elbing, 11. März.

Das geistige Leben auf musikalischem Gebiete concentrirt sich bei uns in den Leistungen des hiesigen Kirchenchores. Was sonst hier musicirt wird gehört nur in das Gebiet der Unterhaltungsmusik.

Der Kirchenchor und sein Leiter Edenwald entwickelten eine grosse Leistungsfähigkeit und zeigten erfreuliche Fortschritte. Am Todtenfeste, wo noch einem der jüngsten Compositeure, Robert Schwalm, mit dessen »Selig sind die Todten« eine Stelle eingeräumt war, fand wieder ein sehr gut besuchtes Populärconcert in der Kirche zu dem billigen Eintrittspreise von 50 Pfennigen statt. Am 7. März d. J. brachte Herr Edenwald die Weihnachtscantate von Joh. Seb. Bach und die erste Walpurgisnacht von Mendelssohn mit vollem wohlbesetzten Orchester und am 26. März (Charfreitag) wieder ein Populärconcert in der Kirche mit folgendem Programme: der erste, vorletzte und letzte Chor und der Choral »Wenn ich einmal soll scheiden« aus der Matthäus-Passion, die Kirchen-Arie, welche dem Stradella zugeschrieben wird, der Adoramus von Perti, die Alt-Arie aus dem »Messias« »Er ward verschmähet«, die Alt-Arie »Wie lieblich« aus »Elias« und als etwas Neues »Joseph's Klage« als Terzett von Lassen. — Nimmt man hinzu, dass der Chor an dem Geburtstage des Kaisers und an den grossen Festtagen auch noch Motetten vorträgt, so wird man ihm das Lob einer grossen Lebensfähigkeit nicht versagen können.

Ein auswärtiger Musiker (Herr Hahn aus Königsberg) hat uns erst darauf aufmerksam machen müssen, welchen guten Einfluss die musterhaften Aufführungen der Liturgie und der Motetten in der Kirche auf den Choralgesang der Gemeinde in der hiesigen St. Marienkirche geübt haben. Er sagt nicht mit Unrecht, die Gemeinde selbst antworte dem Kunstchore da oben fast wie ein anderer Kunstchor.

In den Kreisen, welche vorzugsweise für sich die Bildung als Privilegium in Anspruch nehmen, sind leider immer nur noch wenige, welchen das Verständniss für die Leistungen und Bestrebungen der Institutes und für die Pflicht gerade der Gebildeten, ein solches Institut selbst durch ansehnliche Opfer zu unterstützen, aufgegangen ist. Das liegt daran, dass es noch immer gestattet bei uns bisher üblichen Brauch ungeschriebene fast gewohnheitsmässig und grundsätzlich unterlassen ist, den Sinn für diese Art geistigen Kunstsinnes, den man der wissenschaftlichen Bildung gewöhnlich hält, zu werben. Wie thöricht das war, ersieht man daraus, dass unserer jetzigen Männerwelt meist der Geschmack für das Edle und Ernste in der Musik ganz abhanden gekommen ist und dass sie ihr Musikbedürfniss — das sich auch in jedem regt — nur in dem Café chantant, in den ordinären Couplets der gemeinsten Possen und Tingel-Tangels befriedigen; dass diese also seit ihrem Dasein haben, aber sie schauen ihre Kinder bis dargebotene Gelegenheit zur Läuterung und Bildung des Geschmacks begegnen lassen.

Und in dieser Beziehung macht sich hier ein Fortschritt bemerklich, den wir mit Freuden begrüssen.

Nachrichten und Bemerkungen.

• **Upsala.** (J. A. Josephson †.) Am zweiten Osterfeiertage ist die Universität Upsala wiederum von einem unersetzlichen Verluste betroffen worden. Professor Jacob Axel Josephson schied im Alter von 62 Jahren aus seinem reichlich thätigen Leben. Was dieser Verlust bedeutet, kann nur der begreifen, der da weiss, welche veredelnde Macht in der Musik liegt und welchen Einfluss ein hervorragender Förderer der Tonkunst in einer Provinzstadt auf die der Bildung suchenden Jugend nicht minder Gewinne und Erstrebungen wie eine Grossstadt zu bieten vermag auszuüben im Stande ist. Den biographischen Notizen über den Dahingeschiedenen entnehmen wir: Josephson, in Stockholm von jüdischen Eltern geboren, wurde, als sich im Jahre 1843 in Upsala den Doctortitel der philosophischen Facultät erworben hatte, worauf er beschloss, sich ausschliesslich der Musik zu widmen. Er unternahm, durch vermögende Gönner, besonders Jenny Lind, unterstützt, eine Studienreise ins Ausland und studirte in Dresden unter Julius Schneider und in Leipzig unter Hauptmann und Gade. Nach einem Aufenthalte in Rom während der Jahre 1845—16 kehrte er im Jahre 1847 nach Schweden zurück und wurde, nachdem er eine Zeit lang Dirigent der Philharmonischen Gesellschaft in Stockholm gewesen war, 1849 zum »Director musices« an der Universität Upsala ernannt, in welcher Würde im Jahre 1874 bei Gelegenheit seines fünfundzwanzigjährigen Jubiläums der Professortitel folgte. In Upsala hat Josephson die dortige Philharmonische Gesellschaft gestiftet und mit dieser, im Verein mit der ebenfalls unter seiner Leitung gestellten, grossentheils aus Studenten bestehenden Akademischen Kapelle eine ganze Reihe grosser Concerte in Upsala und Stockholm zu Stande gebracht. Mit einer ein erlahmenden Pflichttreue, mit einem unbegrenzten Eifer und mit einer seltenen Charakterstärke wusste er alle Hindernisse, die sich gegen ihn aufthürmten, zu überwinden, und wahrlich der Liebe zu der Sache, der Geduld und der Thatkraft, welche erforderlich sind, um ein Werk mit schnell wechselnden Generationen immer und immer wieder von vorne zu beginnen, sind nur auserwählte Naturen beschieden. Aber nicht nur Upsala ist durch das Hinscheiden dieses Mannes in Trauer versetzt worden, denn war die Arbeit seines Lebens von allgemein nationaler Bedeutung. Schon seit 1849, als er sein erstes grösseres Concert arrangirte, bei welchem Händel's »Messias« aufgeführt wurde, hat er seine Landsleute mit den Meisterwerken Oratorien nebst anderen classischen und modernen Meisterwerken bekannt gemacht und zwar in vielen Fällen ohne anderen Gewinn als die Dankbarkeit seiner Zuhörer. Durch eine Aufführung der »Antigone« des Sophokles mit der Mendelssohn'schen Musik gründete er einen Fond, aus welchem Stipendien an unbemittelte hervorragend begabte Studenten vertheilt werden. Für die gesunde Entwicklung der Kirchengesanges hat er durch die Bildung des grossen Domkirchenchors, dessen Mitglieder aus allen Schichten der Gesellschaft recrutirt, gesorgt. Seine Vorlesungen über die Geschichte der Musik erfreuten sich eines zahlreichen Auditoriums und ihm selbst als Componisten, wird die Musikgeschichte sicherlich einst einen Ehrenplatz unter den schwedischen Tondichtern einräumen. In der Josephson'schen Musik ist Naturwahrheit und edle Haltung. In seinen Schöpfungen ist Melodie, und die Melodie ist die Poesie der Musik. Welcher schwedische Sänger ist nicht von dem romantischen Duft, den Josephson's schlichte Lieder ausströmen und durch die er als Componist hauptsächlich seine grosse Popularität gewonnen hat, entzückt worden! Dieser Schatz an Liedern und herrlichen Männer-Quartetten stellt Josephson ebenbürtig unseren Lieder-Componisten Geijer, Lindblad und Norman an die Seite. Unter seinen grösseren Werken für Soli, Chor und Orchester sind zu erwähnen »Die Kreuzritter von Jerusalem«, nicht zu vergessen die Menge von Cantaten, die bei Gelegenheit von Promotionen, Jubiläen und Trauerfeierlichkeiten seiner productiven Phantasie entsprossen sind. Und als die Vertreter der Wissenschaft bei dem vierhundertjährigen Jubelfeste der Universität Upsala jeder auf seinem Gebiete der Alma Mater eine Huldigung darbrachten, war Josephson's Beitrag zu dieser Feier seine prachtvolle, mächtig ergreifende »Jubiläums-Cantate«. Vieles Andere verdiente noch erwähnt zu werden, wenn der begrenzte Raum es gestattete, um der edlen wahrhaftigen Tondichter zu charakterisiren und mögen über seiner irdischen Hülle die Töne emporschweben, die er selbst geschaffen zu dem »Requiem aeternam dona ei, Domine!«

(Hamb. Nachr.)

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 21. April 1880. | Nr. 16. | XV. Jahrgang.

Chroma.

Von E. v. [illegible]den.

Schon seit längerer Zeit hört man unter den Wortführern in Behandlung musikalischer Fragen Stimmen sich erheben, welche auf eine gründliche Verbesserung unserer Notenschrift dringen. Auch in den Spalten dieser Blätter wird in der letzten Zeit mehrfach eine Neuschrift angepriesen, welche dazu bestimmt sei, unsere so praktische alte Notenschrift zu ersetzen. Manch berechtigter, auch wohl manch bestechender Grund wird dafür geltend gemacht; um so mehr ist es geboten, das Für und Wider auch bei dieser Frage möglichst ruhig und unparteiisch zu erwägen.

Es ist wahr, unsere Notenschrift ist im Mittelalter entstanden, an einer Zeit, in der man Kreuze und Bee noch nicht kannte, in der jede Tonleiter, sie mochte mit c, d oder a beginnen, nichts weiter enthielt als die einfachen Töne unserer weissen Claviertasten. In Folge dessen ist diese Notenschrift für unsere heutigen Componisten, welche so gern mit Fis-dur beginnen und so viel aufwärts wie abwärts nach den entferntesten Stufen des Quintencirkels moduliren, recht unpraktisch und schwerfällig. Soeben hatten wir fisis, nun soll fis wiederkehren; der lässt sich nur mit dem doppelten Zeichen ♮♯ erreichen. Bald darauf befinden wir uns in As-dur; da sich jedoch bloss die nöthigen Kreuze nicht alle schreiben lassen, wird auf einmal das ganze System der Schreibart geändert, statt der 10 Kreuze werden 2 Be geschrieben und demnächst an einer passenden oder unpassenden Stelle zur Schreibart mit Kreuzen zurückgekehrt. Gewiss ist das ein Uebelstand; indess brauchte ja der Componist nicht mit Fis anzufangen; hätte er mit dem einfacheren F oder G begonnen, so wäre er mit weniger Kreuzen ausgekommen. Liebt er aber eine so verzwickte Tonart — was bei Clavierstücken vielleicht seinen Grund darin hat, dass die Terz von Fis in der Regel auf diesem Instrument noch weniger rein, darum aber interessanter klingt als die von F oder G — so musste er sich eben auch eine verzwickte Orthographie gefallen lassen.

Im Gefolge der jetzigen Notenschrift findet sich noch ein zweiter Uebelstand, der allerdings den Kennern der Kunst und ihres auf einem Instrument ausgebildeten Jüngern nicht oder nur selten erscheint, sich aber für den Sänger, welche kein Instrument spielen, in recht empfindlicher Weise geltend macht. In den Schulen, den Kirchen- und Opernchören, in gemischten und Männergesangvereinen giebt es eine Menge Leute, die sich auch der Noten bedienen und die in der C-dur- oder A-moll-Tonart auch jeden Ton mit Sicherheit zu finden ver-

stehen; die zwölf verschiedenen Transpositionen jener Tonarten aber, in denen die Halbtöne ohne deutliches graphisches Zeichen bald auf dieser, bald auf jener Stufe erscheinen, machen es ihnen unmöglich, sich der Führung der Noten in jedem Falle mit Erfolg zu überlassen. Diese nach vielen Tausenden zählende Spenser von Menschen verdient unserer Ansicht nach noch einige Berücksichtigung. In wie vielen Schulen Deutschlands werden die Noten gelehrt, in wie vielen werden gute Resultate im Lesen und Treffen der einfachen, mit wenig Vorzeichen geschriebenen Tonarten erzielt; aber welche Schule vermag es, ihre Zöglinge durch alle Stufen des Quintencirkels zu führen? Das Betreiben der Instrumentalmusik wird bei unserer mit allerlei wissenschaftlichen Disciplinen überbürdeten Jugend immer seltener; glücklicher Weise hat sich trotzdem die Lust am Gesange bei einer ziemlich grossen Anzahl noch erhalten. Fertigkeit im Lesen der Intervalle liesse sich bei ihnen leicht erreichen, wenn wir denn nicht die Entfernungen der Tonstufen durch zehn- oder zwölffach verschiedene Verzeichnung hin und her schieben. Für Lehrer und Schüler des Gesanges also, für Dirigenten und Mitglieder von Chorvereinen ist eine Verbesserung unserer Notenschrift allerdings dringend zu wünschen.

An Vorschlägen zu einer solchen Verbesserung ist kein Mangel. Herr A. Hahn in Königsberg empfiehlt eine Schreibart, die er in Zusammenhang mit einer entsprechenden Neuerung an unserer Claviatur überall durchgeführt sehen möchte. Die Octave hat zwölf halbe Töne. Warum lassen wir auf unseren Clavieren den Raum zwischen e und f leer? Man kann da die F-Taste hinlegen, die bisherigen Untertasten für f, g, a werden dann fis gis ais, und die bisherigen schwarzen Tasten der genannten drei Töne werden g, a, h, schon mit der bisherigen H-Taste kann künftig die neue Octave beginnen. Der sechste Raum einer Untertaste ist gespart, das Spannen einer Decime und ähnlicher weitgriffiger Intervalle wird bedeutend erleichtert. Zugleich fällt der mannigfache Fingersatz der verschiedenen Durtonleitern weg, denn es giebt nur noch zwei Klassen von Scalen, solche, die mit einer Untertaste und solche, die mit einer Obertaste beginnen. Dem entsprechend will Herr Hahn alle Untertasten mit Noten auf der Linie, alle Obertasten mit solchen im Zwischenraum notiren. Die Linie für c ist immer die mittlere von fünf und wird etwas dicker gezogen, die Linie für fis kann vielleicht wegbleiben und erscheint, wo sie nöthig ist, schlangenförmig gewunden. Jedes Intervall wird somit genau nach seiner wirklichen Grösse veranschaulicht, der ist ein gewiss nicht zu unterschätzender Vorzug dieser Schreibweise; freilich erscheint sie eigens schwerfällig, weil sie grossen

Raum beansprucht, indem für eine Violinstimme ein doppeltes System erforderlich wird, ähnlich den jetzigen Claviernoten, letzteres Instrument aber gar ein vierfach fünfzeiliges System erfordert.

Weit einfacher ist in dieser Beziehung die den Lesern dieser Blätter wohlbekannte Notation des Herrn Vincent. Dieser notirt bekanntlich c d e im unteren Raume des Systems gerade wie bisher im Violinschlüssel üblich, nur dass die Stiele nach oben gezogen werden müssen, während *cis dis f* auf denselben Stellen notirt werden mit abwärts gezogenem Stiel. Die bisherigen Noten *f g a* bedeuten mit aufwärts gezogenem Stiel *fis gis ais* mit abwärts gezogenem Strich *g a h*, so dass der Strich nach oben stets eine Untertaste, der nach unten stets eine Obertaste der neuen Hahn'schen Claviatur bezeichnet und mit der bisherigen Note für *h* schon die nächste Octave beginnt. Dieses System beansprucht mithin weit weniger Raum als der vorher beschriebene. Für jeden, der sich erst dasselbe angeeignet hat, giebt es auch die Grösse aller einzelnen Intervalle richtig an, freilich ohne jenen Grad der Anschaulichkeit zu erreichen, der die Hahn'sche Notenschrift auszeichnet.

Bei jeder von diesen Schreibmethoden würde der Instrumentalmusik der grosse Dienst geleistet, dass die schwerfälligen Kreuze, Bee, Doppelkreuze und Doppelbee wegfielen; denn jeder von den zwölf Halbtönen der Octave würde seinen genau seinen Platz in der Notenschrift haben und unverändert behalten. Auch jener Wunsch, dass im Interesse der Sänger aus dem Volke die Halbtöne nicht ohne augenfällige Bezeichnung auf allen Stellen des Systems herausgehoben werden möchten, würde durch eine solche Neuerung erfüllt sein. Die Technik der Clavierspiels wird ausserdem durch die vorgeschlagene Abänderung der Claviatur so bedeutend vereinfacht, dass die bequeme Entschuldigung »Wir sind doch nun einmal an das alte System gewöhnt« die Einführung derartiger Neuerungen unmöglich lange aufhalten kann, um so mehr, da sich alte und neue Claviatur nach an ein und denselben Instrumente anbringen lassen. Die Neuerung wird sich Bahn brechen, das scheint uns ausser allem Zweifel zu sein, und doch vermögen wir nicht dieselbe mit ungetheilter Freude zu begrüssen, indem vielmehr in ihrem Gefolge für unsere Kunst ernste Gefahren und dunkle Schattenseiten.

Dass in unserer jetzigen Instrumentalmusik die Octave in zwölf gleiche Halbtöne zerfällt, ist leider wahr; dass diese sämmtlich gleiche Rechte beanspruchen, ist leider auch richtig. Bei Beginn eines Musikstückes pflegt wohl einer aus der Zwölfzahl als Grundton zu gelten; rechter Ernst ist es uns aber nicht damit. Es steht vielmehr um ihn wie um den Präsidenten einer Republik, kaum hat der Grundton die Regierung angetreten und noch nur paar Mal als Herrscher betätigt, so kommen seine elf Brüder und verlangen gleiche Rechte wie er. Unsere Instrumental-Maschinen, auf denen wir die Intervalle gleichmässig nivellirt haben, verhalten sich gegen jenen Streit um die Herrschaft höchst gleichgültig; sie geben willig jedem der zwölf Nebenbuhler so oft ihn, als es verlangt wird, ohne dass dabei der Reinheit des Tones erheblich Eintrag geschieht. Ganz anders aber steht es damit im Gesange. Der Sänger arbeitet nicht mit einer Maschine, auf welcher etwa die Töne fertig zum Gebrauch bereit lägen; er kann auch nicht wie der Geiger mit eingelerntem Griffe einen Ton finden, von dessen Klang er vorher selbst noch keine bestimmte Vorstellung hatte. Ihm fällt vielmehr die Hauptthätigkeit dem inneren Ohre zu, das den zu treffenden Ton suchen und bilden muss, damit er dann durch seine Kehle Willensact zur Wirklichkeit werde. Töne, deren Intervall-Verhältniss einfach und schnell fasslich ist, findet der Sänger mit Leichtigkeit; solche Töne dagegen, deren Beziehung zum Vorigen gar versteckt und schwer zu finden ist, trifft der eine gar nicht, der andere nur annähernd und unvollkommen. Leicht fasslich und vor allen gut zu treffen sind die Intervalle der diatonischen Scala mit einschwindend geringen Ausnahmen *). Man sehe nur, wie einfach der gegenseitige Verhältniss ihrer Töne sich in Zahlen ausdrücken lässt:

C	d	e	f	g	a	h	c
8	9	10	10⅔	12	13⅓	15	16

Die mit ganzen Zahlen bezeichneten Töne lassen sich schon auf so kunstlosen Instrumenten hervorbringen, wie unsere Trompeten und Hörner vor Erfindung der Ventile waren. Auch die Töne *f* und *a*, die man allerdings von manchen Seiten schon als Eindringlinge bezeichnet hat **), und von denen in der That der erstere auch den Anfängern im Gesange einige Schwierigkeiten zu bereiten pflegt, bekunden sich doch auch durch die Einfachheit der Neonart 3 als aus der Nachbartonart (der Unterquinte) herübergeholt. Diese Anleihe hat den akustischen ermöglicht uns, in der oberen Hälfte *g a h c* dieselbe Folge aus ganzen und halben Tönen wiederkehren zu lassen, wie sie in der unteren Hälfte gegeben ist; die diatonische Tonleiter ist daher durchaus einfach und natürlich. Denken wir uns dagegen die Verhältnisse der chromatischen Scala in Zahlen ausgedrückt, so kommen die complicirtesten Bruchzahlen, wo nicht gar Wurzelgrössen zum Vorschein, und ganz dem entsprechend ist unsere Fähigkeit, die chromatischen Intervalle richtig zu intoniren. Es gelingt immer nur schwer und auf Kosten der Reinheit des Musikstücks. Weder eine zusammenhängende Reihe halber Töne vermögen wir richtig ins Ohr zu fassen, noch die sprungweise Verwendung derselben in übermässigen oder verminderten Intervallen.

Die Gegner verweisen zwar gern auf die *toni ficti*, auf die schon ziemlich früh im Mittelalter auftretenden erhöhten Leittöne. Aber es kam je niemandem einfallen, eine Modulation nach der nächst verwandten Tonart zu verpönen, daher kann recht gut, wenn das Stück in *C* begonnen, ein *fis* oder *b* vorkommen, indem die diatonische Leiter von *G* oder *F* mit benutzt wird. Auch wenn behufs eines phrygischen Schlussbildung eine Stimme von *a* nach *gis* finden soll, wird sie diese Aufgabe mit ähnlicher Leichtigkeit lösen können, indem sich der Sänger *a* als achte oder vierte Stufe einer Scala denken und von da aus einen Halbton abwärts gehen. Dagegen halten wir die Fortschreitung *g gis a*, sowie überhaupt den Uebergang zu einem anderen Halbton der gleichen Hauptstufe (*h* und *b*, *f* und *fis*) stets für sehr schwierig und wünschen ihn vermieden zu sehen, und dasselbe ist der Fall mit allen übermässigen und verminderten Intervallen.

(Schluss folgt.)

*) Ausser dem horrenden Sprung der grossen Septime (von 8 nach 15) ist jetzt nur noch der Sprung von *f* nach *h* (10⅔ zu 15) verpönt. Dass die alten Meister des classischen Kirchengesanges auch die grosse Sexte (8 zu 13⅓ oder 9 zu 15) nicht zulassen wollten, hängt jedenfalls damit zusammen, dass ihnen das Verhältniss der Terz (10 zu 13⅓) noch lange nicht so geläufig war als uns. Für uns ist dieser Sprung eben so wohlklingend als leicht ausführbar.

**) Chappell, History of music, S. 241 ff. Schafhäutl in dieser Zeitung 1877, S. 274. Beide Herren plädiren für wirklichen Gebrauch der Reihe

8 9 10 11 12 13 14 15 16

d. h. für ein bemerkenswert erhöhtes *f* (= 11), für ein sehr niedriges *a* (= 13) und den Kirnberger'schen Ton *i* (= 14). Diese Scala soll bei einheimisch singenden Naturvölkern diagewöhnliche sein. Schafhäutl hat sie noch im südlichen Italien gehört (ebd. S. 263), Spohr soll sie in der Schweiz haben anwenden hören (Chappell S. 105).

Michael Kelly's Lebenserinnerungen.

Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

II.

Aufenthalt in Italien.

(Fortsetzung.)

Bologna. Venedig. Unzuverlässigkeit der dortigen Theaterunternehmer. Rubinelli und die Banti in Bertoni's Oper Orpheus und Euridice. Conservatorien für Mädchen in Venedig. Musikalisches Leben daselbst. Kelly reist mit der Sängerin besser nach Graz. Italienische Oper und Carneval daselbst.

Wenn Kelly zehn Wochen lang in Florenz für £ 60 mag, so muss man bedenken, dass er im Hause des Opern-Regisseurs monatlich für 1 £ 10 s. (30 Mark) wohnte. Für diese Summe hatte er dort sein gutes Schlafzimmer, die Benutzung des Gesellschaftszimmers in Gemeinschaft mit den übrigen Bewohnern, Frühstück, Mittagessen, Kaffee, Abendbrot und Landwein so viel er trinken mochte. (I. p. 100.) In Bologna fand er damals ... noch besser für 30 Mark monatlich! (I. 126.)

Bologna. Das Theater, eins der grössten in Europa, war geöffnet und ich hörte Cimarosa's schöne Oper »Il Falegname« von den drei grossen Buffo-Sängern Mandini, Bianchi und Luporini ausgeführt. *Zu dieser Zeit war Bologna der Markt* (der Carneval war nämlich an allen anderen Orten vorüber), wo die Schauspieler aus allen Theilen Italiens zusammentrafen, um Engagements abzuschliessen. Das grosse Café de' Virtuosi war von Morgen bis Abend von ihnen überfüllt und war es sehr belustigend zuzusehen, wie sie jeden eintretenden Director umschwärmten. Ich brachte einen grossen Theil meiner Zeit dort zu und sah dort zuerst die beiden berühmten blinden Brüder »Le brevi Orbi«. Sie waren aus Bologna gebürtig und reisten während der Frühlings- und Sommersaison nach Rom, Neapel, Venedig etc. Ihre Talente wurden allenthalben sehr anerkannt; der Eine spielte die Violine und der Andere das Cello mit so ausgezeichnetem Geschmack und Vortrag, dass sie von ihren Bolognesern den Beinamen »Spezzate note« — Gespaltene Noten — erhalten haben. Ich verfehlte nie eine Gelegenheit, sie zu hören.

Durch Zufall traf ich hier Signora Palmini, die Primadonna, welche mit mir zusammen nach Venedig engagirt war. Wir beschlossen gemeinschaftlich dorthin zu reisen. Sie war eine sehr schöne Frau, obgleich sie zu den grössten ihres Geschlechts zählte. Ihr Gemahl war im Gegentheil ein kleiner, buckeliger Mann und im höchsten Grade unansehnlich; er, ihre Mutter (eine Person von abstossender Hässlichkeit), ein kleiner Negerknabe als Diener und ein Schosshund waren ihre Begleiter. Mit diesen anständigen und angenehmen Gefährten schiffte ich mich im Passagierboot im Canal von Bologna nach Ferrara ein.

Venedig. ... Wir landeten an der Brücke des Rialto; meine Reisegefährten nahmen unseren Aufenthalt im Gasthaus »Die Königin von England«. Nach dem Essen begab sich der caro sposo meiner Primadonna zum Theaterdirector, um ihn von unserer Ankunft in Kenntniss zu setzen. Bald kehrte er zurück mit dem Gesichte desjenigen, von dem es heisst: »er kam Priam's Vorhänge in der stockfinstern Nacht fallen«, und theilte uns mit, dem armen Director, er »der uns Leben geben oder nehmen konnte«, nicht zu finden sei! Derselbe sei nicht im Stande, das ihm anvertraute Geld und Gut zu bezahlen; er könne sich daher nicht sehen lassen, und wir hätten die weite Welt vor uns.

Das war eine angenehme Lage für einen Mann mit fünf Zechinen in der Tasche! Um die Vernichtung unserer Hoffnungen deutlicher zu erklären, muss ich erwähnen, dass viele armselige Speculanten das Theater benutzen, bitten und dass ihre glänzenden Hoffnungen zunichte geworden waren, als Ressen ihre M...wirkenden zurück, dem blossen Mangel preis-gegeben, so dass der Senat es für nöthig hielt, einzuschreiten und besonders wählen, unter dessen Aufsicht man den folgenden Regeln strenge nachzukommen hatte. — Der Unternehmer, welcher das Theater leitet, muss eine Liste einreichen von den Künstlern, ihrem Salair etc. und jeder weiteren Ausgabe, welche mit seiner Unternehmung verbunden ist; er ist gezwungen, das Geld zu sichern und sogar zu deponiren, erst wenn die erforderliche Summe vorhanden ist, wird ihm Vollmacht ertheilt, die Thüren zu öffnen!

Meine Primadonna, ihr caro sposo, Mama, der kleine Neger, der Schosshund etc. kehrten nach Bologna zurück, als zu dem Orte, an welchem sie am leichtesten ein Engagement erhalten würden. Und hier kam man in Venedig mit der angenehmen Aussicht, einen Monat (gerade die Zeit meines Engagements) ohne Beschäftigung zu sein! Ich besass keine Baarschaft! Allerdings hatte ich einige gute Kleider und etwas Leinenzeug, aber wohl besass ich meinen Muth und fühlte in meinem Dünkel die Armuth nicht; denn hatte ich in der That Ueberfluss und ertrug mich mit meinem Herzen sehr gut, denn die Hoffnung, der Führer der Jugend, verliess mich nie. Und ich hatte eine Ahnung, als ob mir etwas Glückliches widerfahren würde!

Auf dem Schiffe, welches uns von Ferrara brachte, befand sich ein junger Mann Namens Lampieri, ein freundlicher, gemüthiger Bursche, der Sohn eines Seidenhändlers in Florenz, und jetzt im Begriff, seinen Onkel zu besuchen. Er war gezwungen, die Ueberfahrt nach Venedig zu nehmen, und da wir an Bord miteinander befreundet wurden, und er sich einige Tage hier aufzuhalten wünschte, um die Sehenswürdigkeiten der Stadt in Augenschein zu nehmen, so kamen wir überein zusammen zu wohnen.

Moralli war damals am Teatro S. Samuel engagirt. Lampieri, welcher ihn in Florenz kennen gelernt hatte, stellte mich ihm vor und er verschaffte uns freien Eintritt in sein Theater. Von ihm wurde ich Signor Michael da l'Agata, dem Director des Theaters S. Benedetto, des ersten tragischen Opernhauses, vorgestellt (das Phoenix-Theater war damals noch nicht erbaut). Dieser gestattete mir und meinem Gefährten gütigst freien Zutritt vor und hinter den Lampen. Dieses war für mich eine neue Quelle der Freude. Die erste Oper, welche ich hörte, war Orpheus und Euridice. Orpheus wurde von Rubinelli, aus Brescia gebürtig, dargestellt; seine angenehme Contralto-Stimme war unübertrefflich, und so war er wohl ein ausgezeichneter Schauspieler als auch ein gründlicher Musiker. Als Primadonna fungirte Signora Banti, welche gerade von London, wo sie am Opernhause engagirt gewesen war, zurückkehrte. Wie viele meiner Leser sich unzweifelhaft erinnern werden, hatte sie keine distinguirte Züge und eine angenehme Sopranstimme; aber musikalisch gebildet war sie nicht. Die hierdurch entstehenden Schwierigkeiten beseitigte sie durch ihr ausserordentlich gebildetes Ohr, durch vollkommen richtiges Einsetzen und durch Gefühl. Sie gab die Rolle so bewunderungswürdig. Die Musik dieser Oper war von Bertoni, ein Duett zwischen Banti und Rubinelli war das schönste, welches ich je gehört habe. Zwei ähnliche Stimmen sind mir auch später nie wieder begegnet. Wenn eine hervorragende Contralto-Stimme und ein schöner Sopran sich im Duett vereinigen, so ist die Wirkung eine unübertreffliche.

Die Venetianer im Allgemeinen schwärmen sehr für Musik und Venedig ist eine der ersten Städte in Europa, wo jene Kunst befördert wird. Es ist berühmt wegen seiner Conservatorien für Findlinge, die von reichen Bürgern etc. erhalten werden; hierin werden die Mädchen versorgt und erzogen, einige aus ihnen verheirathen sich und diejenigen, die für Musik ein grosses Talent entfalten, werden von den besten Lehrern unterrichtet. Sie geben jeden Sonntag Abend und an den Festtagen Concerte; ich hörte zwei, eins in La Pietà, das andere

17*

la Mendicante — das erstere wegen seines schönen Orchesters und das letztere wegen seiner Sänger berühmt. In La Pietà befanden sich tausend Mädchen, von denen hundertundvierzig Musik betrieben; alle Instrumente wurden in ausgezeichneter Weise von den Mädchen gespielt. Die Kirchen waren bei dieser Gelegenheit gedrängt voll, und während der Aufführung beobachtete man eine tiefe Stille; aber nach Beendigung eines Musikstückes, welches ihren Beifall erregt hatte, drückten die Zuhörer denselben in ganz aussergewöhnlicher Weise aus — sie husteten laut und kratzten für einige Augenblicke mit ihren Füssen den Boden, ohne ein einziges Wort zu äussern. Dies schien mir eine sehr praktische Art zu sein, die Schönheit der Harmonie einem gräulichen Tumult gegenüber hervorzuheben.

Michael de l'Agata, welcher, wie ich vorher erwähnte, der Director des S. Benetto-Theaters war, lud mich ein, den nächsten Tag bei ihm zu Mittag zu essen. Er kam mir in wohlwollender Weise entgegen und ertheilte mir einen Rath, der mir hernach von grossem Nutzen war. »Diese Stadt«, sagte er, »ist voller Vergnügungen. Ihrer Jugend und Ihrem frohen Sinn werden viele Versuchungen entgegentreten, aber besonders warne ich Sie vor diesem: — sagen Sie nie ein Wort gegen die Gesetze oder Gebräuche Venedigs, — lassen Sie sich nicht verleiten, in einen Scherz hierauf einzugehen. Sie können nie wissen, mit wem Sie sprechen. In jedem Winkel sind Spione versteckt, von denen unzählige für einen hohen Preis gewonnen sind, die Unvorsichtigen einzufangen und die Sprache der Fremden zu berichten. Aber wenn Sie unter dem Schutze der Verschwiegenheit stehen, können Sie im übrigen thun, was Sie wollen, und jedwedes Vergnügen ohne Schwierigkeit geniessen.«

Ungefähr zu dieser Zeit schrieb ich an meinen Vater, schilderte ihm die Stellung, in welcher ich mich befand, und bat um Uebersendung einer Summe Geldes, unter der Adresse von Signor Zanotti, dem Wirth des Hôtel La Regina d'Inghilterra.

Venedig! mein geliebtes Venedig! Du Schauplatz der Eintracht und der Liebe! Wo eben Frohsinn, Heiterkeit und Vergnügen athmet; mit welchen warmen Gefühlen rufe ich dich in mein Gedächtniss zurück! Tag und Nacht sangen die Gondoliere Barcarolen oder Verse Tasso's und Ariosto's nach venetianischer Melodie; ganze Schiffe voll Musiker auf dem Canal, die ihren Liebchen Ständchen brachten; die Piazza von S. Marco prächtig erleuchtet, schwärmend Masken und Balladen-Sänger, die Kaffeehäuser voll von schönen Frauen mit ihren Cicisbeos, oder die allein und unbelästigt sich Erfrischungen reichen liessen und sich zwanglos der Freiheit ergaben. Venedig war das Paradies der Frauen und seine Frauen sind des Paradieses werth, wenigstens Mohammed's. Sie waren vollkommene Houri, und wenn der venetianische Dialekt von einer schönen Frau gesprochen wird, ist es die süsseste und schönste Musik der Welt für denjenigen, dem sie auch ihre Gunst zuwendet.

[Kelly erhielt durch einen Bekannten ein Freibillet zu einem Schauspiel.] Nachdem ich diesen Pass erhalten hatte, kleidete ich mich an und ging ins Parterre, welches mit elegantem Publikum angefüllt war. Das Stück hiess »La Vedova Scaltra«. Ich bemerkte, wie die Blicke eines Herrn und einer Dame, welche mir im Parterre sassen, auf mir ruhten, als ob sie von mir sprächen. Am Ende der Vorstellung kam der Herr auf mich zu und sagte: »Mein Herr, die Dame, welche sich bei mir befindet und meine Frau ist, wünscht mit Ihnen zu sprechen.« Ich folgte ihm und sie redete mich an: »Es kommt mir vor, als ob Sie der junge Engländer sind (denn so nannte man mich in Venedig), welcher im S. Moise als Tenor-Sänger engagirt war.« Ich bin allerdings dieses unglückliche Geschöpf, Madame, erwiderte ich. Sie nannte sich mir dann als Signora Benini, in ganz Italien wohlbekannt als die erste komische Sängerin und Schauspielerin der Zeit. Sie theilte mir mit, dass sie für den Herbst und die Carnevalzeit als Prima-buffa-Sängerin in Gratz engagirt sei und in wenigen Tagen nach Deutschland abreise. Sie hatte an demselben Morgen einen Brief von dem Director erhalten, worauf sie erfuhr, dass Signor Garnoli, der für den ersten Tenor engagirte Sänger, ihn getäuscht habe und erst kürzlich nach Russland gegangen sei; er autorisirte sie zur selben Zeit, Jemand zu engagiren, der nach ihrer Meinung wohl diese Stelle ausfüllen könne. »Und daher, Signor O'Kelly« (denn in Neapel hatte Pater Dolphin meinen Namen als O Kelly ausgegeben), sagte die Dame, »möchte ich Ihnen dieses Engagement anbieten. Trinken Sie morgen früh mit uns Chocolade und dann werden wir das Weitere besprechen.«

Welch ein Wechsel! Zehn Minuten vorher ein Bettler in einer fremden Stadt, der Verzweiflung preisgegeben; jetzt, erster Tenorist am Gratzer Theater! Wenigstens sah ich mit meinen Augen die Sache an, als ob der Vertrag schon unterzeichnet wäre, und mit schwellendem Herzen kehrte ich zurück zu meinem elenden Bette und entschlief — Gott, o Himmel, wie schlief ich! —

Am folgenden Morgen stand ich pünktlich auf; genau vor zehn Uhr stieg ich vor dem Hause der Signora Benini am Canal Maggiore gelegen, aus meiner Gondel. Die Signora empfing mich noch mit ihrer Toilette beschäftigt, und sah ich, wie sie ihr kostbares schwarzes Haar am Kopfe befestigte. Ich fand sie am Abend vorher schön, aber die Italienerinnen sehen bei Lampenlicht immer gut aus. Die Natur hat ihnen angenehme Gesichtszüge verliehen, und sie tragen Sorge, sich einen guten Teint zu erhalten. Aber Signora Benini brauchte keine fremden Zierden; ihre Person war niedlich und schön geformt, ihre Gesichtszüge waren angenehm und sie hatte ein Paar leuchtende, ausdrucksvolle Augen. Nach dem Frühstück forderte sie mich auf zu singen; ich sang mein Lieblingsrondo »Teco resti, anima mia«. Es schien sie befriedigt zu haben, und sie meinte, es wäre an meinem Gelingen nicht zu zweifeln. Der Ertrag wäre zweihundert Zechinen für den Herbst und Carneval und daneben freie Wohnung; zugleich bot sie mir einen Platz in ihrem Wagen an und erbot sich, meine Reisekosten nach Gratz zu decken — hört dies, ihr Götter, und wundert Euch, wie ihr sie geschaffen habt! Aus Furcht vor etwaigen Hindernissen unterzeichnete ich das Engagement, bevor ich das Haus verliess.

Ich verbrachte einige angenehme Stunden bei der Signora; sie besass die ganze venetianische Leb- und Spasshaftigkeit, verbunden mit Klugheit und sehr gutem Geschmacke.

Die Signora, ihr Gemahl, ihr Schosshund, der Diener und ich reisten ab. Als wir nach Deutschland gelangten, hatte ich viel von der Kälte zu leiden; die Wege waren bergig und schwerfällig, die Pferde elend, und die Postkutscher unverbesserlich. Aber was ging das mich an? Ich befand mich in einem gemüthlichen Wagen, in angenehmer Gesellschaft und gegenüber einer schönen Frau von sechsundzwanzig Jahren. Endlich kamen wir in Gratz an. Signora Benini's Haus war festlich geschmückt. Der Impresario machte ihr diese Aufwartung und führte mich nach dem Essen in die für mich eingerichteten Zimmer. Bevor ich sie verliess, drang die Signora mit Bitten in mich, jeden Tag als Convert an ihrem Tische anzunehmen; sie legte in der That die grösste Freundschaft für mich an den Tag.

In dieser angenehmen und lebendigen Stadt wohnten sehr viele Adelige und viele reiche Kaufleute; aber was für mich von grösserem Vortheil war, eine grosse Anzahl irländischer Offiziere, unter ihnen die Generäle Dillon, Dalton und Kavanagh. General Dalton war Commandant, und als ich ihm vorgestellt wurde, war ich hoch erfreut, zu erfahren, dass er sich meines Vaters erinnerte, für den er die grösste Achtung bezeigte; er drückte diese Gefühle gegen ihn in einer Weise aus, welche einen Sohn nur zum grössten Danke ver-

pflichten sonsten, zugleich versicherte er mich, dass es ihm Freude mache, mich zu sehen und mir zu helfen zu allen Zeiten. Er hielt treulich Wort, in ihm fand ich einen Vater, wenn ich des Rathes bedurfte, und seine Bekanntschaft war natürlich die Einführung in die angesehenste Gesellschaft.

Von Irland sprach er enthusiastisch und stimmte mit mir überein, dass die irländische Sprache besser zur musikalischen Begleitung*) geeignet sei, als irgend eine andere, ausgenommen die italienische, und es ist wahr, in meiner Kindheit hörte ich meinen Vater oft rührende irländische Lieder singen, in welchen die Worte den italienischen so ähnelten, dass, wenn ich nicht der beiden Sprachen bekannt gewesen wäre, ich damals vom Irischen den Eindruck erhalten haben würde, als ob es italienisch sei.

Doch um zu Gratz zurück zu kehren, — endlich kam die Zeit heran, wo unser Opernfeldzug eröffnet wurde. Unsere Gesellschaft war gut, das erste Komikee, Gogfeind, ausgezeichnet; Signora Benini war ein grosser Liebling. Die erste Oper hiess »La sposa costante«, die Musik war von Anfossi. Ich hatte einige schöne Arien darin und war voll froher Hoffnungen.

Da es Sitte war, dass die Damen am ersten Opernabend in grosser Gala erschienen, so entfalteten die Logen und das Parterre einen blendenden Glanz von Diamanten, und das ganze Haus war gedrängt voll. Zahlreiche Landsleute von mir, welche zugegen waren, nahmen für mich Partei, und daher übertraf der Beifall, den man mir spendete, meine Erwartungen und Verdienste bei weitem.

Endlich war der Carnevalszeit heran gekommen, mit allen dazu gehörigen Lustbarkeiten, und zu meinem Erstaunen bemerkte ich, dass die nüchternen Deutschen ebenso gut verstanden, sich zu maskiren und diese Saison lustig zu verbringen, als die Italiener, mit Ausnahme von Venedig. Bei solchen Gelegenheiten ging ich ganz in dem Moment auf; ich hatte wirklich nichts zu thun, als mich zu amüsiren.

Zu dieser Zeit wurde Grétry's Oper »Selima und Azor« von Wien geschickt und eingeübt. Signora Benini gab die Selima und ich den Prinzen. Eine Wahl wurde herum gebracht unter der unmittelbaren Betheiligung der Frau des Gouverneurs, welche sämmtlichen Proben beiwohnte. Für Scenerie und Decorationen wurden keine Kosten gespart. Mein zweites Costüm, dasjenige welches der Prinz trägt, nachdem er aus dem Ungethüm sich verwandelt hat, war prachtvoll, und um es noch glänzender zu gestalten, machte die Gräfin meinen Turban selber und bedeckte ihn fast mit ihren eignen Diamanten! Dieser Glanz wurde mir aber nur für die drei ersten Aufführungen gestattet; am Ende der dritten gab ich seufzend meinen Turban an den Kammerdiener — (welchen die Gräfin zu aller Sicherheit stets hinter die Bühne postirt hatte) — und sagte mit Cardinal Wolsey: »Ein Lebewohl, ein langes Lebewohl zu alle meine Grösse!«

(Fortsetzung folgt.)

*) Kelly sagt »musical accompaniment«, was natürlich gleichbedeutend ist mit Verstercomposition und Gesang.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Julius Spengel. Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell. Op. 2. Pr. 11 *M*. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Der Verfasser dieses Werkes componirt, um gute Musik zu schaffen; er will nicht glänzen, nicht zeigen, was er gelernt hat, er ist nicht gefallsüchtig und kümmert sich nicht um den grossen Haufen, dem er keine Concessionen macht; er sucht vielmehr in anspruchsloser Weise sich auf sich selbst stellend in entsprechender Form auszudrücken, was und wie es in seinem Innern gährt und drängt. Das ist so der erste Eindruck, den wir bei flüchtiger Durchsicht von dem Werke empfingen und der uns gleich ein günstiges Vorurtheil für dasselbe fassen liess. Als ein Opus 2, somit als so umfangreiches und der schwierigen Gattung der Kammermusik angehöriges, tritt man nicht selten mit banger Erwartung heran, um so grösser ist die Freude, wenn man gleich auf den ersten Blick sieht, dass es nichts abzuwehren giebt. Bei eingehender Beschäftigung mit dem Werk wird das günstige Vorurtheil denn auch gerechtfertigt und wir lernen einen begabten Componisten näher kennen. Glänzend ist die musikalische Sprache desselben nicht zu nennen, im Gegentheil hat sie manchmal etwas Unscheinbares, aber sie ist aufrichtig, innerlich warm, edel und gewandt. Zünden die an die Spitze gestellten Themen auch nicht sofort, so wissen sie durch ihr ganzes Auftreten und Wesen doch sehr bald die Gunst des Spielers zu erringen und diesen zu überzeugen, dass etwas an und in ihnen ist.

Den ersten Satz — *Allegro moderato* H-moll — beginnt das Clavier folgendermaassen:



Der zweite Theil des Themas wird vom Streichquartett aufgetragen unter Betheiligung des Claviers mit einer Sechzehntelfigur:





Nach vier auf der Dominante von h sich bebenden Takten, welche ein kleines Motiv des ersten Theils des Themas (zweite Reihe 1. Takt 4) weiter verwenden tritt ff der erste Theil wieder ein und wird 14 Takte lang unter schliesslicher Berührung der Dominante von d effectvoll weiter geführt, worauf das Quartett den Eintritt folgenden Seitenthemas auf der Parallele mit ein paar Takten (eine Vorbereitung)



Die Oberstimme spielt die Bratsche mit, dann tritt das Quartett hinzu. Die Weiterführung geschieht durch aus Theilen des ersten und zweiten Themas und Anhängen an dieselben gebildeten Sätzen, von denen uns die Combination, welche mit den letzten drei Takten auf S. 6 beginnt und in den folgenden neun Takten fortgesetzt wird, besonders interessant erscheint. Auf der Parallele wird geschlossen und dann der ganze erste Theil wiederholt. Was den zweiten, den Verarbeitungstheil betrifft, so scheint es, als habe der Componist zuerst nicht recht in Zug kommen können. Der Anfang des Theils wenigstens ist matt ausgefallen. Nachher wird's besser und interessanter und ist der Verfasser erfolgreich bemüht, dem gegebenen Material die besten Seiten abzugewinnen. Sodann wird der ganze erste Theil mit einigen Veränderungen wiederholt und kräftig in H-moll abgeschlossen.

Wir haben hin und wieder das Gefühl gehabt, als sei der Componist nicht recht mit sich herausgegangen, ohne einen Vorwurf daraus herleiten zu wollen. Möglich ja auch, dass es seiner eigensten Primaigefühl ist. Das Seitenthema gehört zu den unscheinbaren Themen, man wird sich aber mit ihm befreunden, wenn man im Zusammenhange betrachtet.

Im Adagio — H-dur $^3/_4$ — scheint uns lässt sich der Componist mehr los. Der Satz ist breit gehalten, athmet Wärme, weiss überhaupt durch sein ganzes Wesen unser Interesse rege zu erhalten. Hier sein Anfang:



Die Oberstimme führt das Violoncell, allen Andern das Clavier aus. Sodann wird dem Quartett das Thema gegeben, während das Clavier die Begleitungsfigur weiter durchführt. Mit dem ersten Gliede des Themas wird dann geschickt und anregend

weiter operirt, bis auf der Dominante von A noch folgendes Thema zum Vorschein kommt:



Wir hören es vom Clavier allein. Verändert wird es sofort vom Quartett aufgenommen und von diesem und dem Clavier 12 Takte lang fortgesponnen bis zum Eintritt eines *più animato*, einer kräftig gehaltenen und sehr wirksamen Partie. In dem ganzen Stück wirthschaftet der Componist gut und anregend mit seinem Stoff und ringt uns, Alles zusammengenommen, mit ihm volle Anerkennung seiner Fähigkeiten ab.

(Schluss folgt.)

Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Clavierbegleitung.

Richard Barth. Sechs Lieder und Gesänge von Hans Schmidt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 6. Pr. 3 *M*. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1879.

Barth's Lieder und Gesänge, denen sympathische Texte von Hans Schmidt zu Grunde liegen, machen einen guten Eindruck. Sie sind von solider Factur, sangbar und spiegeln die Stimmung des Textes zutreffend wieder. Etwas mehr Naivetät im musikalischen Ausdruck hätten wir dem Liede »Und hat' ich auch e kleiner Hut gewünscht«, ohne damit sagen zu wollen, dass das Lied, wie es ist, im Ausdruck verfehlt sei. Besonders anziehend finden wir Nr. 2 »Sagt mir, was verbrach der Frühling«, in der sich Wort und Weise gelungen decken. Hübsch ist auch der Anfang von Nr. 5 »Wer hat euch gesagt, ihr Birken«, während der Schluss des Liedes fast gewöhnlich klingt. Recht wohl gefallen hat uns ebenfalls Nr. 3 »Du mit deiner Fiedel«. Jedenfalls ist in allem der künstlerische Ernst zu erkennen, mit dem der Componist das Beste anstrebt und Gutes erreicht. Gut musikalische Naturen werden die Lieder erfreuen. Wünschen wir ihnen besten Erfolg. *Frk.*

Hochzeitsgesang der Albanesen in antiphonischer Form.

(Schluss.)

Das folgende Lied wird an der Hochzeitstafel gesungen:

Wer doch hat den Tisch bereitet
Schön mit Brot und Wein vom rothen
Trauben und mit Salamer,
Hammelfleisch und Wildschweinsbraten?
'S ist die Tafel eines Fürsten
Der sein Töchterlein vermählt.
Silberflaschen, goldne Gabeln,
Kleiderpracht von himmelblauen
Ueberwürfen schöner Frauen
Mit dem Perlenreif im Ohre
Und den Wangen leuchtend helle
An dem fröhlich heitern Festtag!
Kommt das Bohhuhn von den Bergen
Schwer von Schnee sind seine Schwingen.
Füllt den Becher von der Braut mir,
Von der Braut mit hellem Antlitz,
Und den fliehenden Gedanken . . . .

Nach aufgehobener Tafel stellen sich die Gäste, auch fast alle Frauen, unter ihnen das Brautpaar, zu einem Zuge durch den Ort auf, wobei der Heldengesang von Constantino dem Jünglinge gesungen wird. Auch dieser Sang gehört zum Hochzeitsritus.

Das Lied von Constantino.

Constantino war der Jüngling,
War drei Tage erst vermählt.
Da drei Tage hingegangen
Mit der jungen, jungen Gattin
Kommt vom Grossherrn ihm die Ladung,
Dass er zu dem Heere stiesse
u. s. w.

Der »Grossherr« ist der Sultan; die ganze Geschichte weist also auf die Zeitdes dieses Volkes, aus welcher sie nebst der weiteren Hochzeitssitte auch dieses Lied mitbrachten. Constantin muss sein junges Weib verlassen und das lange Lied — ein wortreiflicher Gesang bei einem solchen Feste! — endet damit, dass Constantino heimkommt, während seine Gemahlin soeben einem Andern angetraut werden soll. Das Ganze, so wie unser Autor es mittheilt, endet dann mit einem »Schlussgesang am Morgen nach der Hochzeit«, dessen Anfang: »Sage Mädchen, weisses Mädchen, Wie doch fühlst am jungen Tag dich?« schon darauf hinweist, dass er ganz im Ton der serbischen Gesänge gehalten ist. Alles Mitgetheilte über die den Albanesen erwähnten interessanten Reisebeschreibung »Sommerfahrt durch die südl. Landschaften Italiens« von Woldemar Kaden (Berlin 1880 S. 233—244 »Albanesische Hochzeitsformen«) wörtlich entlehnt, wo noch das lange Lied von Constantino und der kleine »Schlussgesang am Morgen nach der Hochzeit« vollständig zu finden sind.

In diesem Ritus ist offenbar Heidnisches und Christliches vermischt, wer es zu deuten unternehmen kann, oben den ersten Hoch der Braut aus dem Elternhause mit der kirchlichen Trauung verbunden wird.

Viel wichtiger noch, als diese religiöse Ueberschichtung, ist uns die Form der Gesänge in verschiedenen Chören. Herr Kaden sagt oben (Sp. 561): »solches erinnere an jene Chöre in Athen, von denen Thespis die Idee des Drama herleitete«. Aber die albanesischen Poesien erinnern nicht nur daran, sondern es sind unzweifelhaft ganz dieselben Chöre. Die antiphonische Form ist diejenige, was die Identität beider beweist, und zwar die Theilung nicht nur in zwei, sondern auch Umständen in drei Chöre mit einer Vereinigung Aller zum Schlusse. Das ist ganz griechisch; man aber bei keinem andern Volke in dieser künstlerisch freien und wirkungsvollen Art ausgebildet, so oben wir berechtigt sind, in der albanesischen Hochzeitsfeier ein ebenso merkwürdiges als werthvolles Ueberbleibsel der altgriechischen Kunst zu erblicken.

Ueber die Musik dieser Wechselchöre haben wir leider bisher nichts erfahren können.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 28. April 1880. **Nr. 17.** XV. Jahrgang.

Inhalt: Chroma (Schluss.) — Michael Kelly's Lebenserinnerungen. Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Julius Spengel, Quintett Op. 8 [Schluss]. Eine zweite Recension über dasselbe Quintett.) — Nachrichten und Bemerkungen (Herm. Hofmann wird Generalintendant der Wiener Hoftheater.) — Anzeiger.

Chroma.

Von C. v. Jan.

(Schluss.)

Diese Erwägung macht es uns unmöglich, in der chromatischen Notation und der durch verwandtes Claviatur eine erfreuliche Neuerung zu erblicken. Die herkömmliche Schreibart ist für die Sänger insofern eine recht passende und bequeme, als sie eine principiell diatonische ist, welche die leitereigenen Stufen als die mehr berechtigten Glieder des Systems kennzeichnet, die auf kühnen Modulationen beruhenden dagegen durch Kreuze, Quadrate und ähnliche Zeichen als Eindringlinge charakterisirt. Die natürlichen und unentbehrlichen ungleichmässigen Halbtöne (z. B. *fis-g*) werden in unserer Notenschrift auf das deutlichste unterschieden von den künstlichen und schwierigen gleichnamigen Semitonien (*fis-f*). Auch unser Clavier, das auf Anschauungen und Kunstbetrieb der Musiker und Dilettanten heutzutage leider einen so grossen Einfluss übt, kann, so lange es seine jetzige Form behält, zu Erhaltung der Diatonik im Gesange wenigstens eine kleine Stütze abgeben. Bis jetzt sehen wir doch die diatonische C-Leiter, die Grundlage unserer Notenschrift, auch auf dem Instrument als Grundlage des Tastensystems deutlich verkörpert, noch hat die Mechanik nicht gänzlich über die Natur triumphirt, noch ist jene Grund-Lüge von der Gleichberechtigung sämmtlicher Halbtöne weder in der Schrift noch auf der Tastatur völlig zum Siege gelangt! Wird dies dereinst eintreten und das Chroma in Schrift und Instrument die unbestrittene Alleinherrschaft üben, dann werden die Componisten der Gesänge so wenig wie ihre Collegen auf dem Gebiete der Instrumentaltechnik sich an die Tonica und ihre naturgemässe Verwandtschaft binden, sondern den Stimmen immer kühnere Sprünge zumuthen, von den verminderten und übermässigen Intervallen einen immer ungebundeneren Gebrauch machen und statt in leitereigenen stufisch nur in chromatischen Gängen auf- und absteigen. Diese Erscheinungen möchten wir, so lange es irgend geht, von unserer Kunst fern halten und können darum in einer principiell chromatischen Schrift und Tastatur kein Heil und keinen Segen erblicken.

Freilich sind schon jetzt recht wenige Componisten mehr geneigt, sich die von uns gewünschten Beschränkungen aufzuerlegen. Es bleibt den je fortwährend Entsagung üben und auf jene wirksamen Reizmittel, an die wir durch die romantische Schule so sehr gewöhnt sind, grundsätzlich verzichten. Allerdings ist dem so, und allerdings verweg, das Wort des Einzelnen so wenig als das eines Thibaut oder Naumann die schon

im Fluss gekommene Bewegung mit seinem Machtruf zum Stehen zu bringen. Die in der modernen Instrumentaltechnik so reich entfaltete Harmonik, die geringe Neigung der meisten Tonsetzer sich bei Chorgesangcompositionen von jenen wirksamen Effectmitteln etwas abgehen zu lassen, — das sind Thatsachen, die wir weder leugnen noch beseitigen können. Indessen so ganz ohne jede Aussicht auf Erfolg ist doch ein in diesem Sinne gesprochenes Wort auch nicht, und noch sind die Musiker nicht ganz ausgestorben, welche in unserem Sinne zu wirken bereit sind. Noch lebt im protestantischen Norden Deutschlands der Altmeister Grell mit seinem Schüler Bellermann, Succo u. A., welche die chromatischen Giftpflanzen meiden und mit den reinen Klängen gut geführter Stimmen sich und andere erfreuen. Es blüht im katholischen Süden der Cäcilienverein*), der von dem hochbegabten Pfarrer Witt aus dem bayrischen Landshut begründet, sich eine Diöcese nach der andern erobert und bereits über Deutschland hinaus sich zu verbreiten begonnen hat. Da diesem Verein eine grosse Zahl von Directoren und Lehrern der Seminarien angehört, wirbt er unter den Zöglingen dieser Anstalten eine stets wachsende Zahl begeisterter Anhänger, die vermöge ihres Amtes dazu berufen sind, die Principien des Vereins zur That werden zu lassen. So sind denn bereits an sehr vielen Orten die Geiger und Pfeifer aus dem Tempel verjagt, und die den Menschenstimmen allein erreichbare ächte Kirchenmusik ist wieder in ihre Rechte eingesetzt.

Mögen also immerhin die Componisten der Oper fortfahren, die menschliche Kehle wie ein chromatisches Instrument zu behandeln. Die Leute, für welche diese Meister schreiben, werden unzweifelhaft hoch bezahlt und mögen sich darum auch übermenschliche Anforderungen an ihre Leistungen gefallen lassen. Aber unser singendes Volk, die Chöre in Kirchen und Schulen, die Vereine, für welche die vielen Lieder »im Freien zu singen« geschrieben werden, auch die vierstimmigen Männerchöre verschone man lieber mit solchen Kunststücken. Die verständigeren unter den Leitern und Mitgliedern dieser Chöre werden es gewiss den Componisten Dank wissen, wenn sie mit Vermeidung des chromatischen Dissonanzen-Pfeffers sich in der Weise Marschner's oder Silcher's an der Verwendung natürlicher Intervalle und gesunder Harmonien genügen lassen. An die genannten Meister, an die Grell'sche Schule, an den Cäcilienverein schliesse sich also an, wem die Erhaltung eines reinen, gesunden Gesanges in unserem Volke am Herzen liegt!

*) Organe des Cäcilienvereins sind »Musica sacra« und »Fliegende Blätter«, welche beide zu äusserst billigem Preis bei Pustet in Regensburg erscheinen. Der Verein wird sein Jahresfest in diesem Sommer in Augsburg feiern.

Wie aber steht es mit der Notenschrift? — Nachdem wir zugestanden, dass die bisher übliche Schreibweise von für die Chormusik nicht geeignet erscheine, wird man billig fragen, wie soll denn notirt werden?

Für die Anfänger in der Gesangskunst hat sich als recht praktisch die Notirung in Ziffern erwiesen. Einige französische Gesanglehrer*) haben damit begonnen und viele deutsche Collegen sind ihnen darin gefolgt, dass sie die Tonica eines jeden Musikstücks mit 1, die Secunde mit 2, kurz jedes Intervall mit die in seinem Namen genannten Ziffer bezeichnen. Taktstriche theilen wie bei der Notenschrift eine regelmässig wiederkehrende Zahl von Einheiten (Viertel) ab, die Zerlegung in kleinere Einheiten (Achtel) wird durch einen übergesetzten Strich angedeutet, die Ueberschreitung der Octave nach oben wird durch einen oben übergesetzten Punkt, die entgegengesetzte Ueberschreitung durch unten angesetzte Punkte bezeichnet. Ein Strich durch die Ziffer bedeutet, wenn er von links unten nach rechts oben geht, Erhöhung, von links oben nach rechts unten Erniedrigung des Tones um eine halbe Stufe. Das Lied »Guter Mond« wird sich in folgender Weise notirt:

5 4 | 3 3 3 4 3 4 | 5 5 3 1 2 4 |
Guter Mond, du gehst so stil-le durch die

3 2 3 0 3 3 | 0 0
Abendwol-ken hin.

Diese Methode hat den grossen Vorzug, dass der Gesangschüler, der doch stets von mit Secunden, Terzen, Quarten u. s. w. zu rechnen hat, all diese Verhältnisse auf das deutlichste vorgezeichnet sieht, dass er nicht erst zu schliessen braucht: »von c nach d aufwärts sind drittehalb Töne oder eine Quart, darum steige ich wie von c nach f«, sondern dass sich die Quart sofort verkörpert repräsentirt als Verhältniss von 1 nach 4 oder mit derselben Differenz von 2 nach 5, 3 nach 6 u. dgl. Diese Methode bietet deshalb für den Anfangsunterricht so bedeutende Vortheile, dass mehrere Chorgesangschulen, auch solche, welche später zur Notenschrift übergehen, den Cursus mit dieser Schreibart beginnen.**) Dass es möglich sei, für einfache Volkssänger bei dieser Schreibart überhaupt stehen zu bleiben, dafür liefern viele Chöre in Frankreich und die Schweiz durch thatsächliche Anwendung derselben einen unwiderleglichen Beweis. Für etwas künstlichere Musik dagegen scheint uns freilich die Bezeichnung der Taktwerthe zu wenig ausgebildet. In dieser Hinsicht verdient vielmehr die Notenschrift mit ihren scharf ausgeprägten Werthzeichen für alle zwei-, drei- und mehrtheiligen Verhältnisse vor jener entschieden den Vorzug. Auch die Steigen und Fallen die Stimme wird in die Notenschrift deutlicher veranschaulicht, und dass die Scala die bis jetzt noch übliche Schrift eine diatonische ist, haben wir bereits oben als grossen Vorzug derselben hervorgehoben. Tadeln mussten wir an ihr nur das Ein- und Einsetzen der beiden Töne durch die vorn am Schlüssel angebrachte Vorzeichnung, weil diese den Sänger verwirrt. Dieser Uebelstand lässt sich indessen einfach dadurch beseitigen, dass man die grosse Zahl unserer transponirten Scalen auf ein geringeres Maass reducirt. Schon jetzt findet man in Schulheften und Volksliederbüchern nicht selten Stücke in C-dur notirt mit der Angabe »einen halben Ton höher (oder tiefer) zu singen«.

*) Erfunden ist die Methode von Galin, Professor der Mathematik (zu Paris oder Bordeaux?) verbreitet wurde sie durch Chevé, Professor der Medicin zu Paris. Auch Dr. Th. Stahl in Stolberg bei Aachen war für Verbreitung dieser Notation thätig (Singschule, Aachen 1860, Mayer).

**) Deutsch. Gesangschule (Berlin, M. Bahn). Tothe Gesanglehre (Breslau 1870). Schnöpf, Leitfaden zum Gesangunterricht in der Schule (Berlin 1871, Spoh).

Diese Methode giebt die einfachste Lösung für unser Problem. Man reducire die Tonarten im Volksgesange auf die Minimum, etwa auf die Scala ohne Vorzeichnung und die mit einem Kreuze, und gebe vorn die beabsichtigte Tonhöhe an.

Manchem will vielleicht dieser Vorschlag wunderlich erscheinen, weil die absolute Tonhöhe, die ja einzelne Leute sicher im Ohre haben, dabei so gar nicht mehr berücksichtigt wird. Ich glaube die Zahl derer mit dem absoluten Tongefühl begnadeten Menschen ist eine recht geringe, und auch sie müssen es sich gefallen lassen, dass dieses Clavier hoch, jenes tief gestimmt ist, dass der Dirigent bei unbegleitetem Gesang heute diese, morgen eine andere Tonhöhe beliebt, oder dass die Chor in der Stimmung sinkt und alle Werthe sich demgemäss verschieben. Ueberdies aber ist ja die von uns empfohlene Schreibweise für gewisse Instrumente seit lange in Gebrauch gewesen und hat sich bis jetzt immer noch darin erhalten. Für Hörner und Trompeten wurde vor Erfindung des Ventils stets die Grundton als C notirt, mochte er D oder G, Fis oder H heissen. Jetzt wird freilich von den Vertheidigern die Chromatik dieser Usus angefochten, und es ist wahr, seitdem die Hornisten die alten Aufsatzbogen in der Rumpelkammer geworfen haben und sich aller genau viele für ihr chromatisches F-Horn transponiren, hat jene alte Schreibweise jede praktische Bedeutung verloren. Aber die ausschliessliche Notirung in C-dur hat bestanden und besteht noch, und die Bläser müssen sich gewöhnen dieselbe Note C von sieben bis acht, wo nicht gar zwölf Stufen verschiedenen Höhen zu hören. An diese Weise würden sich die Sänger äusserst leicht gewöhnen; die Notenschrift würde ihnen nach viel kürzerer Uebung, als es jetzt der Fall, verständlich und geläufig sein; sie würden dieselbe nicht so schnell vergessen, sondern könnten sich auch nach Jahren wieder schnell in derselben zurecht finden. Die chromatische Neuschrift aber würde die Interessen des Gesanges empfindlich schädigen: darum möge uns vor ihr der Himmel, so lange es irgend geht, in Gnaden bewahren!

Michael Kelly's Lebenserinnerungen.

Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

II.

Aufenthalt in Italien.

(Fortsetzung.)

Kelly verliert drum in Folge einer Erkältung und reist mit Director Moings nach Italien. Deutsche Postillone. Besuch von Padua. Der Contrat Gondogni und sein Puppentheater. Vallotti. Venedig von der Passionswoche bis Pfingsten. Geselliges Leben daselbst. Sacchi der grosse Harlekin. Die verschiedenen Charaktere des komischen Theaters der Venetianer. Kelly's Engagement nach Brescia. Padua am Jahrmarkt. Die Sänger Crescentini und Savoi.

Das Ende der Carnevalzeit rückte jetzt heran und damit sollte auch mein Engagement zu Ende sein. Es war für den Director ganz glücklich, dass seine Saison sich dann Schlusse nahte; denn als ich eines Morgens von einem Balle zurückkehrte, wo ich durch Tanzen sehr erhitzt war, zog ich mir eine starke Erkältung zu, welche mich ans Bett fesselte, und eine andere Oper ohne mich musste eingeschoben werden. In kurzer Zeit war ich von meinem Fieber befreit, aber meine Stimme war all ihrer Kraft, oder vielmehr des Intonation beraubt. Obgleich von Natur mit einem vollkommenen Ohr begabt, war doch jetzt meine Stimme, wenn ich zu singen versuchte, so scharf, dass sie fast einen Ton höher stand als die Instrumente, und trotzdem dass ich diese monströse Differenz unterscheiden konnte, war ich doch durch keinerlei Anstren-

gung im Stande sie zu beseitigen. Ich war gezwungen, das Singen im Theater aufzugeben, und war vollständig elend! Mein Leiden trotzte aller Kunst der Aerzte in Gratz, obwohl der Wundarzt eines dort stationirten irländischen Regiments, ein Herr O'Brien, ein zu seiner Profession hervorragender Mann, mich versicherte, dass es [lediglich] aus grosser Erschlaffung (relaxation) herrühre, aber selbst in diesem Falle war der Verlust der Gehörs und der Intonation, welche die Natur doch so vollkommen geschaffen habe, unerklärlich. Er rieth mir in das milde Klima von Italien zurück zu kehren, da dasjenige von Deutschland zu scharf für mich sei, so mehr, dass dadurch die Wiederkehr meiner Stimme zweifelhaft werde trotz meiner beiden Hoffnungen in dieser Hinsicht. Da er zu General Dalton im selben Sinne sprach, sandte dieser es mir und ersuchte mich in den gütigsten Ausdrücken, auf eine unmittelbare Rückkehr nach Italien mich vorzubereiten, weil beides Leben und Brot davon abhänge.

Welch ein Glückswechsel! wenige Wochen vorher noch der Glücklichste der Glücklichen, von meinen Freunden umgeben, ein Liebling des Publikums, voller Aussicht auf ein ersehntes Engagement!

Der Director unseres Theaters, ein Italiener Namens Malaga, wollte nach Venedig um einen Tenoristen zu meiner Stelle zu engagiren. Wir kamen überein zusammen zu reisen, und ich war glücklich über einen solchen Reisebegleiter, denn er, in Bologna geboren, war lustig und witzig und ganz der Mann, Grillen zu vertreiben. In der zweiten Woche der Fasten nahm ich mit halbgebrochenem Herzen Abschied von theuren Freunden und fuhr nach Venedig. Wir hatten einen deutschen Postwagen gemiethet, eine sogenannte Ciambe, und ein vollständiger Knochenbrecher war es. Während wir beiden Operationen unterlagen, konnte nichts über Marter so trefflich unterstützen als der unbesiegliche Phlegma des Postillons, was man leider, was man sagt, dort nicht ... Herr ... Zeit, ihr zeigt Klagen, aber es ist umsonst: seine Pferde und nach Pferde sind sein Object, und die Passagiere sind eine Bagage. —

Mein Reisegefährte beredete mich, ihn nach Padua zu begleiten, wo er Geschäfte hatte. Es war wenig aus meinem Wege ab, und ich hatte einen starken Wunsch, jene gelehrte Stadt zu sehen. Padua war interessant für mich als der Geburtsort von Tartini, und die beiden grössten Sänger ihrer Zeit Pacchierotti und Guadagni lebten hier, nachdem sie sich aus der Oeffentlichkeit zurückgezogen hatten. Guadagni war Cavaliere. Er hatte sich ein Haus, oder vielmehr einen Palast bauen lassen, in welchem ein sehr niedliches Theater war und eine Gesellschaft aus Puppen repräsentirte auf demselben Gluck's Euridice, wobei er selber hinter der Scene die Partie des Orpheus sang. Es war diese Rolle und der Vortrag von Gluck's herrlichem Rondo in derselben »Che farò senza Euridice«, dass er sich in allen Theatern Europas auszeichnete und in London solche unendlich volle Häuser erzielte. Sein Puppentheater war sein Steckenpferd, und da er kein Geld nahm, war das Haus immer gedrängt voll. Er hatte ein beträchtliches Vermögen, womit er sehr freigebig war, und es war der schönste Mann seiner Art (als Castrat), der mir je begegnet ist.

An keinem Orte ward ich so von Bettlern belästigt, als in Padua: sie geben Dir keine Ruhe, sondern quälen Dich im Namen ihres heiligen Schutzpatrons, St. Antonius. Wir besuchten seine Kirche, ein grosses, altes Gebäude, die Einwohner nennen sie Il Santo (die Heilige). Das Innere ist prachtvoll mit schönen Gemälden und Bildern geschmückt. Es befinden sich vier Orgeln darin und ein grosser Chor, aus berühmten Vocalisten und Instrumentalisten bestehend. Ich hörte dort eine Messe vom Pater Vallotti componirt. Composition und Aufführung waren köstlich. Auf der Universität schienen sehr viele eingeborne und ausländische Studenten zu sein; im grossen Ganzen gefiel mir der Ort aber nicht, und nach drei Tagen schiffte ich mich mit frohem Herzen vermittelst der Passagierschiffes, welches sehr besetzt war, nach Venedig ein.

Venedig. Die Festlichkeiten in der Charwoche wurden mit grosser Feierlichkeit ausgeführt. Der Doge zeigte sich in Procession nach St. Marcus, wo sechs Orchester eingerichtet waren und die Hochmesse gesungen wurde. In S. Giovanni di Paolo fand auch eine Festlichkeit statt. Ich war bei beiden zugegen. Jetzt traf Jeder Vorrichtungen zum kommenden Himmelfahrtsmarkte. Er währte zwei Wochen, alle Theater waren geöffnet und Abends war S. Marco wundervoll illuminirt. Am Himmelfahrtstage vermählte sich der Doge, welcher sich in grosser Procession befand, mit dem Meere. Mein Wirth ging mit mir, um dieses sonderbare und prächtige Schauspiel zu sehen. Der Doge verliess Venedig in seiner schönen Yacht, in welcher sich ihm dreihundert Menschen befanden. Es war prächtig geschmückt und hatte auf jeder Seite einundzwanzig Ruderer. Es waren auch mehrere Orchester an Bord. Als sie einen gewissen Punkt erreicht hatten, warf der Doge einen schlichten goldenen Ring ins Meer und rief aus: »Wir vermählen uns mit Dir, o Meer, zum Zeichen wahrer und beständiger Herrschaft.« Hierauf kehrte er in derselben Weise nach Venedig zurück. Die See war mit Gondeln, Barken und Böten bedeckt, und die Zuschauer erfüllten die Luft mit ihren Beifallsbezeugungen.

Von allen ausländischen Städten, welche ich je gesehen, war Venedig die am besten beleuchtete: einem Fremden erscheint sie ein Lichtermeer zu sein; die Läden sind bis zwölf Uhr der Abends geöffnet oder werden gar nicht geschlossen, der aus ihnen ausgehende Lichterglanz ist nahezu blendend, besonders in der Piazza S. Marco und Frezaria, wo die hauptsächlichen Krämer und Putzmacher wohnen; die Weinkeller sind auch fast die ganze Nacht geöffnet und Abendessen ist zu jeder Zeit bereit.

Es ist allgemeine Gewohnheit, dass, nachdem die Damen und Herren den Abend in den Casinos zugebracht haben, welche die vornehmen Venetianer in der Piazza S. Marco besitzen und wo sie sich mit Concerten, Conversation und Spiel unterhalten, verschiedene Partien hinaus und sich zum Abendessen in die Weinkeller begeben. Ich war oft bei diesen schönen Gesellschaften zugegen, besonders die Damen lieben diese Gastmähler sehr, wo Frohsinn und Heiterkeit herrscht; aber ihr Grundsatz, von dem sie nie abweichen, ist, ihren Theil der Rechnung selbst zu entrichten; sie gestatten ihren Begleitern oder auch ihren Angehörigen nicht, für sie zu zahlen; — nichts könnte eine venetianische Dame mehr beleidigen, als wenn ein Herr der Gesellschaft ihr anböte, auf einem der geselligen Ausflüge ihren Theil mit zu bezahlen.

Ich amüsirte mich ausserordentlich in den Unterhaltungen, Concerten und Nachtessen. Jeden Abend das eine oder andere Theater besuchend, da ich zu allen freien Zutritt hatte; aber dasjenige, welches mir am besten gefiel, war S. Angelo, wo der unübertreffliche Sacchi, der Harlequin, und seine Genossen spielten.

Zu der Zeit gab es in Venedig vier Theater allein für Lustspiele — S. Angelo, S. [illegible], S. Luka und S. Giovanni Crisostomo; aber dasjenige, in welchem Sacchi spielte, war immer am meisten besucht. Ich sah ihn zuerst spielen in Goldoni's Lustspiel »Die zweiunddreissig Unglücksfälle des Harlequin«; er war damals schon siebenzig Jahre alt, aber in seinem Harlequinanzuge hielt man ihn, wegen seines lebhaften Temperamentes, nicht über fünfzig; er war ein sehr witziger und schlauer Bursche; ihm wurde sogar die Fähigkeit zuerkannt, die Gedanken und Reden der berühmtesten alten und neueren Schriftsteller frei anzuwenden, obwohl er dabei im Wesen und Ton die Beschränktheit eines [illegible] zur Schau trug; nichts

17*

schien für ihn unüberwindlich zu sein, und er war noch einmal Worte des Entzückens Venedigs.

Unter den theatralischen Stücken der Venetianer sind die Lustspiele der Vier Masken bei weitem die unterhaltendsten. Diese vier Masken sind: Pantalon, ein reicher alter venetianischer Kaufmann; ein alter Doctor (Dottore), ein durchtriebener Rechtsgelehrter von Bologna; Harlequin und Brigella, beide aus Bergamasco, als Diener; der Brigella muss klug, scharf und witzig sein, — eine abgefeimte Intrigantin, und eine Inhaberin der Rolle, welche nicht im Stande ist, mit Schnelligkeit jeden Witz zu pariren und auf alles Vorgebrachte sofort einzugehen, kann diesem Charakter nicht Genüge thun. Der Harlequin stellt seinem äusseren Erscheinung nach einen dummen albernen Menschen vor, aber unter dieser Maske der Dummheit muss eine unübertreffliche Geistesschärfe verborgen sein, um die an ihn gestellten Fragen ohne Zögern zu beantworten und dem Doctor, Pantalon und Brigella verwirrende Fragen vorzulegen. Es ist sehr amüsant, ausgezeichnete Darsteller in diesen Rollen zu sehen, besonders wenn sie einander hänseln, und da der Dialog in einigen dieser Spiele (Goldoni's und einige von Gozzi ausgenommen) grösstentheils extempore gesprochen wird, ist er wirklich bewunderungswürdig. Goldoni war ein vorzüglicher Autor. Voltaire nannte ihn den »Maler der Natur«, seine Gedanken waren unerschöpflich.

Ich hatte die Genugthuung, sehr häufig in Gesellschaft des Venetianers Sechi, im Hause Sr Excellenz Il Conte Pisani zu speisen. Nichts konnte mir mehr Spass machen, als der unzähligen Geschichten und Anekdoten zuzuhören, womit die Conversation dieses alten Mannes so reich war; er war so frisch und lebendig wie ein Knabe, voll guter Launen und Gutherzigkeit.

Sechi war ein enthusiastischer Bewunderer meiner Kunst und Derjenigen, welche sich vor ihm welche Berufs hingegeben hatten, und war immer besonders heiter, wenn er Anecdoten erzählte, welche welche Beruf zur Ehre gereichen konnten. Er erzählte, dass dem berühmten Komiker und Harlequin Dominic einmal die Ehre zu Theil wurde, an der Tafel Ludwig's XIV. zu speisen, und dass Tiberio Fiorelli, welcher den Charakter der Scaramuccia erfunden hat, der unterhaltende Gefährte dieses grossen Monarchen während seiner Jugendzeit gewesen sei, und dass selbst Molière viel von ihm gelernt habe.

Eines Morgens, als ich in den lustigen und unterhaltenden Freuden eines Circus schwelgte, in welchem ich mich gerade befand, erhielt ich den Besuch welche Freunden und Gönners. Er benachrichtigte mich, dass der Eigner des Theaters von Brescia in Venedig sei und eine Gesellschaft formire, um sein Theater mit einer komischen Oper zum kommenden Jahrmarkte zu eröffnen. Der Jahrmarkt in Brescia wird gewöhnlich aus allen Gegenden Italiens von Kaufleuten aller Art besucht; dieser Markt, und derjenige von Sinigaglia im Kirchenstaate (wo Catalani geboren ist), sind die grössten Italiens. Mein Patron proponirte, mich dem Dirigenten vorzustellen, worauf ich einging, was zur Folge hatte, dass dieser mich als Tenoristen engagirte. Er willigte ein, mir achtzig venetianische Zecchinen zu zahlen; mein Sammt war natürlich nicht gross, jedoch mein Engagement war nur für zwei Monate und gerade in der Sommersaison. Dieses Engagement hatte aber Vortheile für mich, indem den goldbetreffenden ... zu gerathe mir zur grossen Freude zu finden, dass meine Primadonna die schöne Griselle war, mein erster und grösster Liebling. Mein Freund, Signor Bertini (der Dirigent) und ich speisten zusammen und kamen hatte Glass Wein wegen der Bedingungen überein. —

Padua. Da ich vor der dritten Woche im Juni nicht in Brescia einzutreffen brauchte, entschloss ich mich, nach Padua überzusiedeln, um den Markt St. Antoni dort mitzumachen, denn zu dieser Zeit reist Jeder, der nur irgend die Mittel dazu hat, von Venedig dorthin, sodass während der Jahrmarktes Padua, welches ich vorher so langweilig gefunden hatte, von eingeschlossenen Venetianern überfüllt ist, die mit einander in der Pracht ihrer Equipagen wetteifern. Der Unterhalt eines venetianischen Edelmannes ist sehr theuer, da er ausser seinen Gondeln und Gondolieren in Venedig für Reisen nach seinen Landhäusern natürlich auch eine Equipage haben muss.

Die Sehenswürdigkeiten in Padua amüsirten mich sehr, und diejenigen, welche aus immer neuem Reize sind, waren die Wettrennen von Männern auf dem Corso, deren Leichtfüssigkeit die englischen Patrone des Pedestrianismus in Erstaunen setzen würde. Ich fand als weitere Anziehung noch stets eine reizende Oper dort, und vor schon hörte ich hier zuerst den später berühmten Sänger Crescentini. Ich war entzückt von ihm. David, der populärste Tenor der Tages, gab den Mohrenkönig Jarba in der Oper »La Didone abbandonata«. Das Theater in Padua ist schön und bequem; es hat zwei superbe steinerne Treppen und fünf Reihen Logen. Während des Marktes war ein grosser Saal, La Sala di Ridotto, für das Glückspiel geöffnet, wo ungeheure Summen gewonnen und verloren wurden. Ich ging einige Male hin, um mir anzusehen, aber vermochte niemals selbst zu spielen. Die Bank wird gewöhnlich von den Eigenthümern der Theaters gehalten, welche mehr dabei gewinnen als bei ihren Opern und Balletten.

Nachdem ich einen fröhlichen Monaten bis zu ihrem Ende mitgemacht hatte, begab ich mich in einen aber Hôtel zum Könige von England nach Venedig zurück, wo ich einen Brief von meinem Vater vorfand, welchem ein Creditbrief an einen venetianischen Banquier beigeschlossen war, und zugleich ein Schreiben von Lord Granard an Herrn Strange, den englischen Ministerresidenten in Venedig, welcher letztere Brief aber ohne Nutzen für mich war, da Herr Strange schon zwei Monate zuvor nach London zurück gekehrt war.

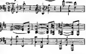
(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Julius Spengel. Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell. Op. 2. Pr 11 *M.* Leipzig, Breitkopf und Härtel.

(Schluss.)

Das Scherzo — *Allegro* D-dur $^3/_4$ — beginnt





Die hier auftretenden Motive verwerthet der Componist wieder sehr hesis, so dass man nichts weniger als langweilig gestimmt wird. Den Anfang des Trios auf der Unterdominante lässt das Streichquartett hören



In weiter Lage werden diese 16 Takte vom Quartett wiederholt, und das Clavier tritt mit einer Begleitungsfigur hinzu. Ein zweiter Theil des Trios folgt und führt in pigeantem Wechsel von $^{9}/_{4}$- und $^{6}/_{4}$-Takt und an der Hand der Motive dieses zweiten Theils den Faden weiter, bis nach theilweiser Wiederholung des ersten Trietheils in den Anfang des Scherzos hinübergeleitet wird, und der ganze erste Theil desselben zur Wiederholung und damit das Ganze zum Schluss gelangt. Das Alles geht im Scherzocharakter vor sich und ist geschickt entworfen und ausgeführt. Auch diesen Satz darf man gleich dem *Adagio* einen sehr wohlgelungenen nennen.

Der letzte Satz — *Allegretto* B-moll — stellt dieses Thema voran.



Begeistern können wir uns für das Thema an sich eben nicht, wollen ihm aber Eigenthümlichkeit keineswegs absprechen. Durch geschickte Verarbeitung weiss uns jedoch der Componist für dasselbe zu interessiren. Eingenommen sind wir dagegen für das Seitenthema auf der Parallele





Der letzte Satz, ähnlich gestaltet wie der erste, enthält fast zu viel: Richtige und interessante Anfälle, schöne Steigerungen, rhythmische Eigenthümlichkeiten etc. und schliesst mit bester Wirkung in H-dur. Auch er ist gleich den vorhergehenden Sätzen gut abgerundet und lässt wie diese erkennen, dass der Componist seine Studienzeit gewissenhaft ausgenutzt und gelernt hat, was zu lernen ist. Da er zugleich, was natürlich ungleich schwerer ins Gewicht fällt, keine gewöhnliche Begabung besitzt, so ist man berechtigt, Hoffnungen auf ihn als Componist zu setzen. Mag er sie nicht täuschen. Zu dem vorliegenden im echten Kammermusikstile geschriebenen inhalt- und stimmungsvollen Werke darf man ihm jedenfalls gratuliren. Dass demselben zur Ausführung erhebliche Schwierigkeiten nicht entgegenstehen, mag schliesslich ebenfalls noch bemerkt sein.

E. Hille.

Zweite Recension über dasselbe Quintett.*)

Ein Werk, das als ein Opus 2 uns seiner Meisterlichkeit willen in hohem Grade überraschen muss, das aber auch ganz abgesehen davon jeden feineren Musiker, jeden gebildeten Laien fesseln und wahrhaft erfreuen wird. — Das Charakteristische der neueren Richtung der Instrumentalmusik wird, so weit es sich um Echtes und Ernstes handelt, wesentlich darin gefunden werden können, dass sie im Gegensatz zu den Ausläufern der Mendelssohn-Schumann'schen Schule die Forderung strenger organischer Entwickelung aufs Neue mit Entschiedenheit in den Vordergrund rückt. Ueber dem Streben nach äusserlicher Rundung, über dem Hingegebensein an lyrische Stimmung hatte man allzu sehr verlernt, die innere Gesundheit und Tüchtigkeit eines Kunstwerks nach Gebühr zu schätzen; das Gefühl für das Stilvolle begann in bedenklicher Weise zu schwinden, und kaum eine andere Gattung musste hierdurch so schwer geschädigt werden, wie gerade die der Kammermusik, deren Wesen recht eigentlich in dem Vorwalten einer festgefügten, feingegliederten Polyphonie besteht. Es war es Brahms, der, wenn nicht allein, so doch zuerst und mit bei weitem durchgreifendster That Einheit geben phrasenhafter Glätte ebenso sehr wie weichlicher Zerflossenheit in eigenen gestalten Schöpfungen den Krieg erklärte und das Gebäude der Kunst, das aus den Fugen zu gehen drohte, mit starker Hand wieder auf feste Grundpfeiler stellte. Die Saat, die er ausgestreut, beginnt an mehr als einer Stelle zu keimen und in Halme zu schiessen. Dass aber das Streben Jüngerer in dieser Beziehung von so entschiedenem Erfolg begleitet wäre, wie in dem vorliegenden Quintett, das ist doch immerhin ein seltener Fall. Es handelt sich eben hier nicht nur um eine erfreuliche Bethätigung guter künstlerischer Gesinnung, sondern um ein Werk, an dessen Vollendung ebenso sehr echte musikalische Natur als gründliche Bildung ihren Antheil hat. Gerade der Verein und die gegenseitige Durchdringung dieser beiden Elemente zeichnen es vor den meisten Erscheinungen jüngeren Datums auf diesem Gebiete aus. Soll unter den vier Sätzen einer als besonders gelungen hervorgehoben werden, so mag das Finale genannt sein, dem Phantasie, kraftvolle Grazie und ein besonders frischer Schwung eignet, der doch aller Trivialität fern bleibt. Soll andererseits auf eine Stelle aufmerksam gemacht werden, die die Jugend des Autors verräth, so könnte man den Schluss des langsamen Satzes anführen, der offenbar zu kurz gerathen ist. Im Uebrigen wird eine billige Kritik an der Gestalt des Ganzen kaum Etwas zu tadeln finden. Den poetischen Eindruck einzelner Partien zu schildern ist, vollends wo es sich um Unbekanntes handelt, eine missliche Aufgabe, und so sei zum Schluss lieber der Wunsch ausgesprochen, dass recht Viele es sich angelegen sein lassen mögen, die poetische Wirkung des Werks in natura an sich zu erproben, indem sie es recht bald entweder selbst spielen oder sich vorspielen lassen.

H. K.

---

*) Als die vorstehende ausführliche Anzeige bereits gedruckt war, ging noch eine andere Beurtheilung ein, die wir hier ebenfalls und um so lieber zum Abdruck bringen, weil sie in gedrängter Kürze einige allgemeine Gesichtspunkte hervorhebt, auf welche ein besonderer Nachdruck zu legen ist. *D. Red.*

Nachrichten und Bemerkungen.

* (Baron v. Hofmann, Generalintendant der Hoftheater in Wien.) Der Personenwechsel im Reichsfinanzministerium und die Ernennung des bisherigen Chefs dieses Amtes, Freiherrn von Hofmann, zum obersten Chef der beiden Hoftheater bildet nun schon seit Wochen einen Hauptpunkt der Unterhaltung in unserem gesellschaftlichen Leben. Für eine Grossstadt hat solch ein scheinbar Inhaltloses an einem Personenkreise eine zwiefache Bedeutung. Zunächst zeugt es dafür, dass die interessanten Begebenheiten sich durchaus nicht in jener Fülle drängen, wie vielfach angenommen wird, und in zweiter Folge spricht es dafür, dass die betreffende Persönlichkeit denn doch in irgend einer Weise eine aussergewöhnliche gesellschaftliche Stellung bekleidet. Diese zwiefache Bedeutung ist in dem vorliegenden Falle erfüllt. Das gesellschaftliche Wien führt in Wirklichkeit ein weit beschaulicheres Dasein als es auf den ersten Blick den Anschein hat, und Baron Hofmann bekleidet gleichfalls in Wirklichkeit eine aussergewöhnliche gesellschaftliche Stellung. Als ein Mann, der von der Pike auf gedient, der sich Damals schon frühzeitig als Schulmeister begeben, hat er es trotz aller persönlichen Vorzüge, trotz seiner sprichwörtlichen Liebenswürdigkeit gegen alle Welt und trotz des mächtigen persönlichen Schutzes, dessen er sich seitens des Kaisers und des Erzherzogs Albrecht zu erfreuen hatte, in der Gesellschaft doch nie zu einer dominirenden Stellung bringen können. Diese gewisse Ablehnung, die Baron Hofmann in den oberen Regionen häufig begegnete, bestimmte ihn, in steter Fühlung mit den gut bürgerlichen Kreisen zu bleiben. Wo es seine Geschäfte als Regierungsmann gestatteten, verkehrte er sich gern in bürgerlichen Sphären allabendlich und gelang es ihm hier leichter, die Zahl seiner Freunde in bürgerlichen Kreisen in einem ganz ungleichen Verhältnisse zu der Zunahme seiner Freunde nach oben hin zu vermehren. Bald gab es keinen Verein, der sich's nicht zur Ehrenpflicht gemacht hätte, dem jovialen Excellenzherrn die Ehren-

präsidentschaft ernannt, und in der That gab es auch bald nur wenige Vereine, deren Ehrenpräsident Baron Hofmann nicht in Wirklichkeit gewesen wäre. Hatte eine Ehrenpräsidentschaft verpflichtet ja so nichts und machte so viele Leute glücklich. Sogar zu einem neuen Präsidenten ist eine Excellenz, ein Minister, eine vornehm grosse Gabe, nebst dem Ansehen der Vorstands und des einzelnen Individuums. So kam Baron Hofmann zu einer Popularität, wie sie lange vor ihm kein Minister gehabt. Minister, die ihre Popularität nicht ihrer besonders hervortretenden staatsmännischen Befähigung zu danken haben, können diese nicht ohne Vermehrung ihrer ursprünglichen Gegnerschaft behaupten. Auch Baron Hofmann bekam die Richtigkeit dieses Erfahrungssatzes zu verspüren. Die kleinen Schwächen, über die jeder Mann, ohne Unterschied, verfügt, wurden ihm gegenüber zu grossen Sünden aufgebläht, und da seinen Gegnern sonst gar nichts anderes einfiel, dem Liebling zu schaden, so machten sie seine beständige Heiterkeit zum Gegenstande des Angriffes wider ihn, sagten, ein Minister, der beständig lächle, könne schliesslich nicht anders, als die anderen über sich selbst lachen machen, und mit einem Tage ward Hofmann gar dem vielberufenen Magnetiseur Hansen auf Medium man, schrieb er leise und schwer einem Minister das sich hypnotisiren lasse, bevor ohne dass er es merkte, auch noch sein Portefeuille abhanden kommen, ohne daran zu denken, dass Baron Hofmann das Finanzportefeuille inne habe, also ein Portefeuille, von dem wir ganz gern einmal hören möchten, dass es uns genommen worden sei.

Die politischen Motive, welche dem Personenwechsel im Reichsfinanzamte vorausgingen, übergehend, deuten ich nur die kleinen Schachzüge an, die gegen den populären Freiherrn geführt worden sind, die mit zu seinem Missgeschicke beigetragen haben. Ein meisgeeister Minister könnte indess doch immer einen kräftigen erfolgreich wirkenden Theaterintendanten abgeben, wenn nicht zu befürchten wäre, dass dieselben Einflüsse, die sich auf dem politischen Gebiete gegen Baron Hofmann geltend gemacht, ihn auch auf den neuen Boden hinübergebracht worden. Politik und Theater gehen bei uns eben stark Hand in Hand. Ein Botschafter eines befreundeten Grossstaates z. B., auf dessen Freundschaft wir ein gut Stück zu halten wissen, hat das Recht oder glaubt es wenigstens zu einem in dem Personalfrage eines Hoftheaters ein Wörtchen dreinzureden. Und wo sich die Gelegenheit ergibt, unterlässt er es auch nicht, dieses kurz Wörtchen auszusprechen. Nun, das ist der Botschafter eines Grossstaates, und Publicum mag einmal um des lieben hohen Friedens willen eine schlechte Arie in Kauf nehmen oder auch Liebhaberei applaudiren, die mit der Zunge anstösst und das Wörtchen »Liebe« wie »Glebe« ausspricht, ähnlich Beide mit einem gefeierten »Inconnu«. Doch wie kommen X und Z, die ihren Platz mit theuren Diners bezahlt, dazu sich von dem Protégé irgend eines kleinstaatlichen Excellenz oder einer grossmächtigen Sängerin ihre schönsten Classiker zurechtstellen zu lassen? Der Schwerpunkt der Geschäfte eines Generalintendanten beruht nun zwar nicht in der mehr oder minder gefälligen Erledigung von kleinlichen Personalangelegenheiten. Doch in der Verkehrung dieses Schwerpunktes zur Erschwerung der Geschäftsführung tragen gerade solche Kleinigkeiten ganz ausserordentlich bei. Auf kleinliche Ausgänge sind ja so viele der ernstesten geschichtlichen Vorgänge zurückzuführen, und obwohl der letzte Personenwechsel in unserem Reichsfinanzamte eine sehr bescheidene Rolle in der Summe der erwähnten ernsten geschichtlichen Vorgänge einnimmt, so waren es doch, wie gleichfalls bereits erwähnt, meist Kleinigkeiten, welche dem Baron Hofmann das Ministerportefeuille aus den Händen spielten. In der Leitung und Führung des Burgtheaters wird die Schaffung des Generalintendanten nicht die leiseste Änderung herbeiführen. Ganz abgesehen von den alten intimen Freundschaftsbeziehungen zwischen Hofmann und Dingelstedt wäre es eine arge Verständigung an dem guten künstlerischen Geiste, den das alte Theaterhaus durchweht, wenn es dem innigen Verhältnisse zwischen Dingelstedt und seinen Darstellern und zwischen Dingelstedt und dem von diesem geschaffenen Musterrepertoire gerüttelt werden sollte. Die Burgtheaterleitung befindet sich jetzt wol mit Laube nicht in den besten, sicherlich Händen. Anders an der Oper. Hier hat die noch in dürftigen Strichen skizzirte Protectionswirthschaft alle gesunde Basis untergraben und Zustände geschaffen, die in competenten Kreisen seit Jahren die Frage nahe rückten, ob nicht das Heil am besten in einer Verpachtung des ganzen Institutes zu suchen wäre. Man denke doch! In einer kaiserlichen Residenzstadt ein kaiserliches Kunstinstitut auf Speculation an den Meistbietenden hintangegeben! Von der Absicht bis zur Ausführung dieses Gedankens ist es zwar nicht gekommen, doch das Heilbedürfniss nach einer Abstellung des bisherigen Regimentes ist unabweisbar geworden. Das Haus der Harmonien soll nicht länger zum Tummelplatz der bedenklichsten Disharmonien zwischen Personal und Director sein; statt des »unbewussten Drangens«, von dem sich der bisherige Director Jauner in seinen Entschlüssen leiten liess, soll eine zielbewusste Leitung angestrebt werden. Die wiederholt entstandene und zur Noth Jauner wieder provisorisch beigelegte Krise ist diesmal aus der Erklärung des obersten Camerahofs des kaiserlichen Privatschatulle hervorgegangen, welcher angesichts der durch die bevorstehende Vermehrung des Budgetplanes eingestellt gesteilten, gesteigerten Anforderungen an die kaiserliche Privatschatulle die Unmöglichkeit betonte, die bisher stillschweigend zugestandenen Zuschüsse (im Jahr bis 90 000 Gulden ausser den seit 24 000 Gulden festgesetzten Jahresaufwendungen) auch ferner zu bewilligen. Director Jauner hat es zwar in der Zeit seiner (fünfjährigen) Directionsführung nicht an Versuchen fehlen lassen, das Deficitgespenst zu enden. Er reducirte Gagen, schliesslich die Ritter und wälzte erhöhte Arbeitslast auf die Schultern der Andern — doch da dies bei den kleinen Leuten, wie Statisten, Choristen und Sängern niederen Grades geschah, so war der auf diese Weise erzielte Vortheil so herzlich unbedeutend, dass ihn der geringste theatralische Misserfolg völlig verschlang. Die Redation grosser Gagen, in denen in Folge bestehender Contracte nicht gerührt werden durfte, wurden in indirecter Weise dadurch zur Beitragsleistung herangezogen, dass sie über die contractlich zugesicherte Anzahl mehr spielen nicht angelassen worden und dadurch eine gewisse Einbusse an Spielhonorarien erlitten. Doch auch die auf diese Weise erzielten Ersparnisse standen in gar keinem Verhältnisse zu der dadurch erzeugten Missstimmung, die schliesslich zum Austritte einiger der hervorragendsten Kräfte und zur Degenerirung des Ensembles führten. Um der allgemeinen Unzufriedenheit in der heimischen Künstlergruppe vollends die Krone aufzusetzen, führte Herr Jauner eine förmliche Gastspielhetze ein, die wenn sie die Casse für den Augenblick füllte, doch durch die unausbleibliche Rückwirkung die Uebersättigung und Ermüdung des Publikums beträchtliche Einbussen zur Folge hatte. So benutzen sich die gegen den Fortbestand des Directors Jauner sprechenden Gründe. Dass diesem Directionswechsel bis heute noch kein Ziel gesetzt ist, ist auf die Uebergabe der Theatergeschäfte vom Oberstkämmereramte an die neu errichtete Generalintendanz, anderseits aber noch auf den Mangel einer geeigneten, zur künstlerischen und administrativen Leitung des Operntheaters gleich befähigten Persönlichkeit zurückzuführen. Nachdem aber der Generalintendant die Administrationsgeschäfte der Oper direct unter seine Aufsicht zu nehmen gedenkt, so wird für die Wahl des künftigen Directors nur mehr die künstlerische Eignung des Mannes in Betracht gezogen werden. Herrn Jauner's Rücktritt dürfte sich indess immerhin noch bis zum Schlusse der Saison verzögern. (Hamburger Nachr. vom 23. April.) Baron Hofmann hat schon in seiner bisherigen Stellung vielfach bewiesen, dass er die musikalischen Dinge liebt und zu fördern sucht. Möge ihm solches gelingen.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 5. Mai 1880. | Nr. 18. | XV. Jahrgang.

Musik in Deutschland.

Uebersetzung eines Leitartikels des »Standard«, einer der ersten englischen Zeitungen.

»Die »Society of musicians« hielt gestern Abend ihr jährliches Diner ab, bei welcher Gelegenheit à propos Dr. Hullah's Bericht über musikalische Erziehung auf dem Continent erschien. Dieser Bericht ist bei weitem interessanter und belehrender als alle politischen Berichte von Verhandlungen im Parlament. — Während des Semesters 1878 nahm Mr. Hullah den Auftrag der Behörden South Kensingtons an, die Schweiz, Würtemberg, Bayern, Oesterreich, Preussen, Holland und Belgien zu bereisen und über den Standpunkt des Musikunterrichts in den Volksschulen zu berichten. Obgleich es ihm bei der Kürze der Zeit nur möglich war, einige besonders charakteristische und typische Schulen zu besuchen, so hat auch seine lange Erfahrung es ihm ermöglicht, rasch einige höchst wichtige und werthvolle Erkundigungen einzuziehen. Diejenigen, welche aufgeblasene übertriebene Ideen betreffs der musikalischen Talente des deutschen Volkes eingesogen haben, werden eine gewisse Genugthuung dabei empfinden, zu erfahren, dass Mr. Hullah durchaus keinen grossen Eindruck von der Höhe des Unterrichts im »Vaterlande« empfangen hat. Er war überrascht in Holland, Belgien und der Schweiz einen guten genügenden Unterricht zu finden, aber er sagt, dass in Deutschland, Oesterreich und Böhmen der Geschmack für Musik in Verfall gerathen sei, hauptsächlich weil nach der Lehrer eigenen Worten seine Arbeit »die undankbar[illegible] und erbärmlichste« ist. In Würtemberg wird sehr viel Aufmerksamkeit auf die Ausbildung von höheren musikalischen Lehrern und Künstlern an dem Conservatorium zu Stuttgart verwandt, von welchem Studenten und Zöglinge aus allen Theilen der Erde angezogen werden, aber in allen anderen Schulen ersten und zweiten Ranges ist der musikalische Unterricht höchst mangelhaft und ungenügend. Ein Lehrer drückte seine Verwunderung darüber aus, dass Mr. Hullah von 14- oder 15jährigen Jungen verlangte, dass sie leichtere Musik vom Blatt singen sollten, und ein anderer äusserte sich dahin, dass ungefähr 10 % von denen in einer Sonntagsclasse überhaupt nie singen gelehrt werden würden. In Bayern und verschiedenen anderen Theilen Deutschlands würde das Singen vom Blatt eher begonnen, als bis die Kinder ein Alter von 12 Jahren erreicht hätten, so dass 4 oder 5 Jahre der 7 Jahre, welche Kinder gewöhnlich in Volksschulen bleiben, mit dem Singen nach dem Gehör vertändelt würden. In Oesterreich machte ein höherer Beamter Herrn Hullah darauf aufmerksam, dass er sehr wenig musikalischen Unterricht in Volksschulen finden würde; der Besuch der Volksschulen bewies, dass der Beamte ihn nicht getäuscht hatte. In der Dresdener »Normal-Schule« für Knaben waren diejenigen, welche eben die Volksschulen verlassen hatten, im Alter von 14 oder 16 Jahren vollständig ohne jede musikalische Bildung, und in keiner der Elementar-Schulen der sächsischen Hauptstadt war irgend welches Lehren der Musik nach Noten zu finden. — In Leipzig, wo, wie Jedermann weiss, ein berühmtes Conservatorium ist, sangen Mädchen einer Bürgerschule zart und anmuthig Volkslieder, aber mit jener Taktlosigkeit, welche unvermeidlich ist bei Singen nach dem Gehör (oder wie Dr. Hullah merkwürdig hinzufügt »annäherndem Singen«). Die musikalischen Uebungen hätten sich einzig und allein darauf beschränkt, dass die Kinder einzelner Classen hätten sagen müssen, ob gewisse Noten höher oder tiefer, stärker oder schwächer als andere seien. In Preussen ist das System besser, aber in den freien Schulen Hannovers ist gar kein Singen nach Noten, und da von einer grossen Anzahl hannoverscher Kinder berichtet wird, dass sie kein Gehör hätten, so ist natürlich ihr musikalisches Wissen so gut als nichts.

Auf der anderen Seite waren aber die Resultate der Lehrer in den Schulen der Schweiz, Hollands und Belgiens im höchsten Grade befriedigend. Besonders in den beiden letzten Ländern könnten unzählige Beispiele angeführt werden, in denen Kinder der niederen Volksschichten, nicht älter als 9 oder 10 Jahre, Lieder, welche sie gelernt hatten, mit viel Geschmack vortrugen und Passagen von anscheinlicher Schwierigkeit mit ebenso grosser Leichtigkeit und Intelligenz vom Blatt lasen, wie sie ungefähr beim Lesen wissenschaftlicher Abhandlungen in dem Bereiche ihres Verständnisses zeigen würden. Und warum dies? Einfach weil das Studium der Musik früh angefangen, welche bei dem Lehren und Erlernen der Noten ist mit dem Lernen der Buchstaben Hand in Hand gegangen, und bot das eine nicht mehr Schwierigkeit dar wie das andere. Einen andern grossen Vortheil, welchen die holländischen und belgischen Kinder vor ihren Altersgenossen in Deutschland haben, ist der, dass in Belgien und Holland die höheren Musikclassen von einem besonderen »Maître de musique« gelehrt werden, dessen Zeit und Aufmerksamkeit einzig und allein

dieser Branche der Musik Unterrichts gewidmet ist, und nur der Unterricht der Anfangsgründe einem gewöhnlichen Schulmeister anvertraut wird.

Böhmen wird gewöhnlich als ein Land von Musikern angesehen. Ein Land, in welchem ein vollendeter Geschmack durch lange und angestrengte Uebung endlich zu einem traditionellen Talent geworden ist. Vor 100 Jahren war Dr. Burney bei Gelegenheit seiner grossen Rundreise entzückt über den musikalischen Sinn in allen Volksschichten Böhmens. In einer Schule Czaslaus fand Dr. Burney kleine Kinder von 8 Jahren schreibend und lesend, auf Violinen und allen möglichen anderen Instrumenten spielend, der Schulmeister hatte in seiner Wohnung mehrere Spinetts stehen, an denen kleine Jungen übten. Herr Hullah's Bericht über Böhmen lautet aber sehr anders. Er sagt, dass das Volk wohl noch musikalisch sei, in Folge des früheren Studiums, dass aber seine musikalische Geschicklichkeit nothwendig in Verfall gerathen aus Vernachlässigung des Musikunterrichts in den Elementarschulen.

Alles dies ist für uns Engländer wie eine unerwartet wohlthuende Offenbarung. Wir waren bis jetzt gewöhnt, jeden Deutschen für einen Musiker zu halten oder doch zum mindesten mit musikalischem Geschmack begabt. Aber die Landsleute eines Bach, Händel, Gluck, Haydn, Beethoven, Spohr und Wagner sind, wie Mr. Hullah uns versichert, ebenso mangelhaft an Gehör und Stimme und ebenso wenig fähig eine Note von der anderen zu unterscheiden, als wir in diesem glücklichen bevorzugten Lande. Mr. Hullah fürchtet sich nicht im geringsten, die angemasste musikalische Macht der Deutschen zu verletzen und zu ausspotten, und glaubt, dass die musikalische Fruchtbarkeit dieser Race von neuerem Datum ist und auch wahrscheinlich als vorübergehend anzusehen wird! Die Wahrheit ist die, dass vollständig falsche Ansichten unterhalten werden, sowohl was die musikalische Geschicklichkeit und Befähigung der Deutschen anbetrifft, als auch das Nichtvorhandensein von musikalischem Talent unter den Engländern.

Hierauf werden in dem Artikel des »Standard« alle Lehrstühle der Musik an den verschiedenen Universitäten und alle sonstigen musikalischen Institute Englands als ein Beweis des musikalischen Talents und Genies aufgezählt, denn Talent und Genie sind, nach den Begriffen sehr vieler Engländer über Musik, nur die Frucht angestrengten Studiums. Diese Ansicht geht durch den ganzen Artikel und spricht sich besonders auch in der Erwähnung der Holländer und Belgier aus. Ich glaube beinahe, dem musikalischen Ohre des Herrn Autors wäre der kunstlose Gesang der Leipziger Mädchenschule angenehmer und sympathischer gewesen wäre, als der taktvolle, wissenschaftliche Gesang der Holländer und Belgier.

Es wäre recht wünschenswerth, wenn unsere bedeutenden Meister der Gegenwart, deren Stimmen in England ja ebenfalls von grossem Gewicht sind, solche Angriffe auf ihr Vaterland nicht mit Stillschweigen übergehen würden, da leicht unter dem Schweigen eine Zustimmung verstanden werden könnte.

B. P.

Der »Standard« ist ein Blatt der Tory-Partei. Wir bemerken dies hier, weil man unter uns augenblicklich den Irrthum hegt, die englischen Conservativen seien uns Deutschen wohlgesinnter und unserer Cultur innerlich verwandter, als die soeben an das Ruder gekommenen Liberalen. Diese unerwartet wohlthuende Offenbarung, diese rohe Freude darüber, dass ein Land vermeintlich musikalisch schlechter sei, als man es sich gedacht hat, wird Manchem gewiss die Augen öffnen. Unter den Angehörigen verschiedener Nationen sind es immer nur Einzelne, die sich verstehen und die gegenseitigen Vorzüge neidlos anerkennen, die Völker im Ganzen bleiben einander fremd. Herr Hullah ist ein guter Musikdirector, der sich um den musikalischen Unterricht Verdienste erworben hat, aber wir glauben nicht, dass es ihm gelungen ist, auf seiner Spritzfahrt durch fünf Länder den Stein der Weisen zu finden, und brauchen deshalb auch nicht zu befürchten, er werde in diesen Fragen das letzte Wort behalten. Dass übrigens unser musikalischer Elementarunterricht nicht befriedigend ist, hat diese Zeitung bei jeder Gelegenheit hervorgehoben und wird es nie ermüden, solches auch ferner zu thun. Erfüllt nur Jeder seine Pflicht auch in der offenen Darlegung unserer Mängel, dann werden wir missgünstige Weissagungen wie die obige mit Gleichmuth und sogar mit Heiterkeit anhören können. Chr.

Michael Kelly's Lebenserinnerungen.

Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

II.

Aufenthalt in Italien.

(Fortsetzung.)

Engagement in Brescia während des Jahrmarktes. Der Theatereigenthümer Manuel und seine Bedienten. Cavaliere Manuel's Eifersucht auf Kelly wegen der Sängerin Griselda. Kelly's nächtliche Flucht nach Verona. Graf Marcolo Lana und Marquis bevi Arqua. Amphitheater in Verona. Engagement in Treviso. Graf Vidiman und die Sängerin Teresa de Petris. Abschied.

Brescia. Zur festgesetzten Zeit kam ich in *Brescia* an und nahm im Gasthause »Der Hammers Quartier«. Hier traf ich mit Bertoi zusammen, und er führte mich in die für mich bestimmte Wohnung; es war in dem zweiten Etage eines Hauses, wo die erste von der schönen Griselda selbst bewohnt wurde. Ich war entzückt, mit ihr unter einem Dache zu wohnen und nebenbei war es für mich sehr bequem, die Duette und Concertstücke einzuüben. Am Tage nach ihrer Ankunft begannen unsere Proben; die erste Oper war »Il Pittore Parigino«, die Musik von Cimarosa, war sehr schön; mir wurde die Rolle des Malers übertragen; diese Oper erntete allgemeinen Beifall. In Brescia ging es jetzt sehr lebhaft her. Da es Marktzeit war und die Theater waren sehr besucht; es war ein prachtvolles Gebäude, die Logen, von welchen es fünf Reihen gab, waren mit Spiegeln geschmückt, gleich denjenigen im San Carlo-Theater zu Neapel, und die Sitze im Parterre wurden in derselben Weise zurückgeschlagen, wie in Padua. Ausser einer aus guten Sängern bestehenden Gesellschaft war noch ein ausgezeichnetes und sehr kostbares Balletcorps dabei.

Der Eigenthümer, und in der That unser gebietender Director, war eine sehr verrufene Persönlichkeit, Il Cavaliere Manuel, genannt »Il Cavaliere Prepotente«, ein Mann von grundschlechtem Charakter und unversöhnlich in seiner Rache, wenn ihn Jemand beleidigt hatte. Er war ungeheuer reich, wenn er es aber irgendwie vermeiden konnte, so bezahlte er seine Schulden nicht, wodurch er einen Theil dieses Wohlstandes zusammengebracht hatte; es war wirklich lebensgefährlich, wenn Jemand Geld von ihm fordern wollte. In seinem Solde befand sich eine Anzahl Bravi (Mörder), welche seine Livrée trugen und nach seinem Befehle irgend eine Person bei hellem Tage auf der Strasse niederschossen. — wehe demjenigen, auf den seine Rache gefallen war. Der Anzug dieser Mörder, welche grösstentheils Bergbewohner von seinen eigenen Gütern waren, bestand aus scharlachrothen Beinkleidern und Weste, und grünen Jacke; ihr langes Haar war in einem Netze vereinigt; sie trugen ungeheure Schnurrbärte und grosse spitze Hüte mit goldenen Knöpfen und Schnallen; in ihrem Gürtel steckten Pistolen, Carabiner auf ihren Schultern, und lange Degen an der Seiten; und trotzdem gingen diese Krabaten frei in den Strassen umher, und obgleich von Allen gekannt, durfte Niemand sie beleidigen oder von einer Notiz nehmen. Der Senat Venedigs, dessen Unterthanen sie waren, konnte sie nie gänzlich vertilgen, trotz Anwendung aller zu Gebote ste-

heimische Mittel, und die gesellschaftlichen Zustände waren zu jener Zeit derart, dass es kaum einen vornehmen Brescianer gab, welcher nicht eine Anzahl von ihnen in seinen Diensten hatte, und selten verging eine Woche, ohne dass ein Mord vorkam.

Während ich mich in einem Kaffeehause befand, kam einer dieser Strolche herein, tippte meinen Herrn auf die Schulter und bat ihn, zur Seite zu gehen, dann richtete er seinen Carabiner auf einen Menschen, welcher auf einer Bank nahe der Thür sass, und schoss ihn auf der Stelle todt nieder. Dennoch hatte Keiner die Besonnenheit, den Mörder festzunehmen, welcher sich mit der grössten Kaltblütigkeit zur Kirche der Jesuiden La Grazzia begab, wo er in vollkommener Sicherheit war.

Zu meinem Unglücke machte dieser Cavalier Manuel der Primadonna Ortabella Anträge, welche sie den Muth hatte zurückzuweisen. Diese Kälte schrieb er einer Neigung zu, die sie nach seiner Meinung für mich hegte; er theilte ihr mit, dass die Ablehnung der Ehre seiner Protection ihren Grund nur darin habe, dass sie einem gemeinen Sänger den Vorzug gebe, und schwor, dass meine Dreistigkeit die schlechteste That meines Lebens sein sollte. Dieses erzählte sie mir, und war wegen meiner Sicherheit sehr besorgt. Ein albernes Scherz vermehrte seinen Hass gegen mich.

Eines Tages, als ich mit drei oder vier Operisten mich im lustigen Treiben auf der Fiera befand, sah ich einen neapolitanischen Quacksalber auf einer Bühne stehen und den Leuten wahrsagen. »Hört mal«, sagte ich zu meinen Gefährten, »ich möchte diesem Quacksalber wohl eine Frage vorlegen, welche uns alle angeht«, sie baten mich, es doch zu thun. Ich machte mir Bahn durch die Menge, liess einen halben Silberdollar in die Hand des Quacksalbers gleiten und sagte zu ihm: »Mächtigster Wahrsager, meine Gefährten und ich sind von Deiner grossen Geschicklichkeit überzeugt und bitten Dich, meine Frage zu beantworten.«

Der Quacksalber steckte den halben Dollar in die Tasche und forderte mich würdevoll auf, ihm den Fall zu erzählen.

»Die Frage ist der Art, dass wir, die Künstler am Theater in Brescia, sie gern beantwortet wüssten, nämlich: ob der Eigenthümer uns unsern Salair zur bestimmten Zeit auszahlen wird?«

»Nicht einen Heller, wenn er es vermeiden kann,« erwiderte der Quacksalber.

Ich verliess ihn und theilte meinen Gefährten die Weissagung mit, deren Wahrheit sie für sehr wahrscheinlich hielten. Dieser geringe Umstand wurde von einigen guten Freunden natürlich Sr. Excellenz wieder erzählt, welcher kleinlich genug es als eine Beleidigung aufnahm, und Bertini versicherte, dass wenn nicht dennoch das ganze Theater geschlossen werden müsste, er mich auf der Stelle fortjagen würde; dass aber auf jeden Fall ein Tag der Wiedervergeltung in kurzer Zeit kommen würde.

Mein Freund Bertini erzählte mir dieses und rieth mir, auf meiner Hut zu sein, wenn ich ausging. Ich machte Signor Conte Momolo, an den Signora Brescia mir einen Empfehlungsbrief mitgegeben hatte, einen Besuch und theilte ihm das Vorhergegangene mit und die Gefahr, in welcher ich zu schweben meinte. Da er den unversöhnlichen Sinn meines Feindes gar wohl kannte, so glaubte auch er, dass ich das Schlimmste zu befürchten hätte. »Aber«, sagte er, »Manuel muss erfahren, dass Sie unter meinem Schutze stehen, und ich versichere Sie dass wenn er Sie ermordet, ich Sie rächen werde.« Ich dankte dem Grafen für seine Güte, sagte ihm aber, dass ich ihm lieber beste Mühe meines wollte, und dass ich es für das einzige hielt, zu fliehen.

Dabei müsste ich aber mit vorsichtig zu Werke gehen, meinte der Graf, denn wenn er irgend eine Ahnung davon erhielte, so würde er mich durch seine Sicari ermorden. »Um aus seinem Bereich zu kommen, bleibt nur ein Mittel übrig,« sagte er, »und hierin will ich Ihnen beistehen. Das grosse Ballet von der Belagerung Trojas, welches jetzt zur Aufführung gelangt, währt wenigstens anderthalb Stunden, und wird nach dem ersten Acte der Oper gespielt. Sogleich bevor das Ballet beginnt, gehen Sie auf Ihr Zimmer, wechseln Rock und Weste, und ziehen Ihre eigenen an, dann verschliessen Sie die Thür, hangen Ihren Mantel über und benutzen die Gelegenheit, während das Ballet arrangirt wird, an der Hinterseite der Bühne hinauszuschlüpfen. Am Ende der Strasse werden Sie meinen Reisewagen bereit finden; mein Diener Stephano soll Sie begleiten, bis Sie sicher in Verona angelangt sind; dort sind Sie ausserhalb Manuel's und seiner Mörder Bereich, bis dahin reicht seine Macht nicht. Ich gebe Ihnen einen Empfehlungsbrief mit an meinen intimen Freund und Vetter, den Grafen Bevi Acqua, welcher Ihnen gewiss jeden möglichen Dienst erweisen wird; er ist ein ehrenwerther Mann und ein grosser Beschützer und Förderer der Künste.« Er bot mir hierauf eine Summe Geldes an, welche ich aber verweigerte, da die Zusendung meines Vaters mich so berührt war, sonst ich meine jetzigen Bedürfnisse hinreichend befriedigen konnte.

Es wurde beschlossen, dass ich diesen ausgezeichneten Plan am nächsten Abend ausführen sollte; er schrieb den Empfehlungsbrief an den Marquis Bevi Acqua, und zur festgesetzten Zeit schlich ich mich heimlich davon, erreichte das Ende der Strasse, fand den treuen Stephano, und im vollsten Galopp fahrend hatten wir Brescia mit seinen drohenden Gefahren bald hinter uns. Ich fürchtete mich sehr, bis wir einige Meilen zurückgelegt hatten; wir fanden an unserem ersten Anhaltsorte frische Pferde und hielten nicht an, bis wir Desenzano am Garda-See erreichten, wo alle Gefahr beseitigt war. Es glückte mir, am Abend bevor ich Brescia verliess, Stephano ein kleines Bündel mit Kleidern zu schicken, welches er in den Wagen seines Herrn legte; meine Koffer liess ich zurück und ersuchte meinen gütigen Freund, den Grafen Momolo, dass er sie mir sogleich nachzuschicken. Ich gab ihm die Summen, um meine Wohnung zu bezahlen und bat ihn, mir mitzutheilen, welchen Aufruhr meine Flucht verursachte, und zugleich auf alle mögliche Weise den wahren Grund meiner Flucht bekannt zu machen. Ich schloss einen Brief mit ein, welchen ich ihn bat, Signora Ortabella zukommen zu lassen. Ich schrieb ihr, wie sehr ich die Trennung von ihr bedaure, und drückte die Hoffnung aus, dass wir uns bald auf sicherem Boden wiedersehen würden, als Brescia war, wo sie keine Gefahr lief, ein halbes Dutzend Kugeln in den Leib zu bekommen, nur weil es einer einen die ihr gebührende Achtung zollte.

Ich kam sicher in Verona an, was ich für ein grosses Glück hielt, da der grösste Theil des Weges von Desenzano so durch zahlreiche Banditen unsicher war. Fast alle tausend Fuss sah ich ein kleines Holzkreuz am Wege, als Zeichen, dass Jemand auf dieser Stelle ermordet war. Ich nahm mein Quartier im Due Torri und miethete am nächsten Tage ein Paar Pferde, um Graf Lana's Wagen und seinen treuen Diener Stephano nach Brescia zurückzubringen. Am dritten Tage meines Aufenthaltes in Verona erhielt ich einen Brief vom Grafen, sammt meinen Koffern; er erwähnte in demselben, dass am Abend meiner Flucht, als das Ballet vorüber war und der zweite Act der Oper beginnen sollte, unter den Künstlern die grösste Verwirrung herrschte; sie suchten mich allenthalben, schickten sogar nach meiner Wohnung, wo sie natürlich keine Nachricht von mir fanden, aber an eine Flucht meinerseits dachten sie nicht im geringsten. Man richtete von der Bühne aus eine Ansprache an das Publikum, dass ich nirgends zu finden sei, und führte die Oper bis zu Ende durch, indem die Scenen, in welchen ich beschäftigt war, wegblieben.

Gleich darauf las ich den Brief, in welchem ich den Grund meiner schleunigen Abreise angab und Alles anführte, was Cavaliere Manuel dem Bertini mitgetheilt hatte, mich seine Absicht mich umbringen zu lassen, drucken und überall verbreiten. Er schrieb mir, dass ihn ein doppelter Beweggrund leite, in dieser Weise den Fall so öffentlich zu machen: erstens trug er Sorge, mich mit dem Publikum wegen meines Contractbruches auszusöhnen, und zweitens war sein Plan, meinen Rivalen zu verhindern, seine Rachedrohungen auszuführen, denn wenn mir irgend etwas zustossen sollte, würde die Welt mich einer solchen Auseinandersetzung ihn für den Urheber halten und folglich ihn dafür zur Verantwortung ziehen. Er fügte hinzu, dass das Publikum meinem Betragen volle Gerechtigkeit widerfahren liess.

Als die Sache bekannt wurde, leugnete Cavaliere Manuel öffentlich irgend ähnliche Absichten gegen mich gehegt zu haben; aber diejenigen, welche ihn kannten, legten seine gewöhnliches Gesinnungen auf die eine Wagschale, und das hier erzählten mich verhalt auf die andere, und glaubten hierauf weder seinen Versicherungen, noch seinen Schwüren. Gott sei Dank, ich war um seinem Bereich, ohne er seine »Tugend« an mich beweisen konnte; aber die Geschichte ward in ganz Italien ruchbar, und um gegen mich selbst gerecht zu sein, muss ich sagen, dass ich niemals einen Tadel wegen meines Betragens erhielt.

Verona. Kurz nach meiner Ankunft in Verona besuchte ich den Marquis Beel Acqua, um ihm meinen Empfehlungsbrief zu übergeben. Ich traf ihn in seinem prächtigen Hause; er empfing mich mit ausgesuchter Herzlichkeit und erwies mir die Ehre, mich seiner Gemahlin und seinen drei reizenden Töchtern vorzustellen. Der Brief setzte ihm die Einzelheiten meines Erlebnisse auseinander, und der Marquis lud mich ein, am nächsten Abend dem Concerte in meinem Hause beizuwohnen. Natürlich nahm ich diese Einladung dankbar an. Ich fand dort eine ausgewählte Gesellschaft der Vornehmsten von Verona versammelt. Im Laufe des Abends sang ich zwei Lieder und begleitete sie auf dem Claviere; die Zuhörer schienen mit mir zufrieden zu sein. Die Geschichte meiner Flucht von Brescia, sowie ihre fast romantische Ursache, machte mich bald zum Gegenstand allgemeinen Interesses, und als ich am nächsten Morgen den Marquis besuchte, hatte derselbe mit seiner Gemahlin schon den Plan gemacht, ein öffentliches Concert für mich unter seinem Schutze zu veranstalten. Sie stellten mich Signor Barbella vor, dem besten Clavierspieler und Componisten in Verona, welchen von dem Marquis ansuchte war, den Concertsaal und die Mitwirkenden zu beschaffen, was er mit grosser Pünktlichkeit und Bereitwilligkeit that.

Der Marquis theilte mir mit, er sei ein enthusiastischer Bewunderer Shakespeare's, besonders von Romeo und Julie, und zeigte mir das Grabmal Juliens. Die Leute von Verona sind natürlich stolz, die Geschichte dieser unglücklichen Liebenden zu erzählen und Fremden diesen Platz zu zeigen. Ich war sehr erfreut, die Stelle zu besuchen. Juliens Grab ist in der Kirche St. Peter Maggiore; die Seiten desselben waren sehr verstümmelt, da die Fremden gewöhnlich Stücke davon als Reliquie mitnehmen.

Obgleich Verona nicht gross ist, so ist es dennoch eine sehr schöne Stadt; die Strassen sind breit und gewöhnlich gut gebaut. Recht war mir seine Schauspielertruppe gerade im Amphitheater, welches Vespasian errichtet haben soll. Die Arena in Verona ist ein staunenswürdiges Gebäude; fünfundvierzig marmorne Stufen führen ringsherum hinauf; zwanzigtausend Menschen haben bequem darin Platz. In ihrer Mitte werden im Sommer Theater errichtet für Aufführungen am Tage; ein zeitweiliges Theater wird dann hergestellt und jeden Winter wieder abgebrochen; es giebt dort keine Logen; der geschlossene Raum bildet ein ungeheures Parterre mit Stühlen, wo die vornehmen Zuhörer ihre Plätze haben; die zweitbesten Plätze sind auf den Stufen, worauf zwölf bis vierzehn schräge hinauf gehen; die Sitze sind aus Marmor und befinden sich unter Gottes freiem Himmel. Dieses ungeheure Gebäude und das Colosseum in Rom sind die beiden grössten und bemerkenswerthesten Gebäude, die ich je gesehen habe.

Zur Zeit, als ich in Italien war, gab es keine Stadt von dieser Grösse, welche so reich war an musikalischen Liebhabern, Sängern wie Spielern, als gerade Verona. Signor Barbella versprach mir, mich zu einem Concerte mitzunehmen, welches nur von Einer Familie ausgeführt wurde, zu meinem grossen Erstaunen führte er mich zum Gefängniss und stellte mich dem Kerkermeister vor; dieser führte uns in ein elegant ausgestattetes Zimmer, und nachdem wir einige Erfrischungen zu uns genommen hatten, begann das wirklich ausgezeichnete Concert: die Mitwirkenden waren der Kerkermeister, welcher den Contrabass spielte, seine beiden kleineren Söhne als erster und zweiter Violinist, ein Dritter Violoncello, sein jüngster Sohn Viola, eine seiner Töchter begleitete am Clavier und die Beiden jüngeren Töchter sangen einige Arien und Duette mit vielem Beifall. Sie hatten gute Stimmen und sangen wie ausgebildete Künstlerinnen; die ganze sehr begabte Familie war musikalisch; die Söhne waren in verschiedenen Handlungshäusern angestellt; wenn sie aber genöthigt gewesen wären, von Musik zu leben, so würde ihnen dieses nach unseren Erfahrungen an jedem Orte Italiens mit Erfolg gelungen sein. Sie waren alle ganz begeistert für Musik und ausgezeichnete Künstler; nebenbei sehr höflich und gesittet in ihrem Betragen. Nachdem ich noch mit ihnen zu Abend gegessen hatte, kehrte ich in mein Hotel zurück, innerlich sehr zufrieden über den angenehm verbrachten Abend, obgleich es im Gefängniss war.

Bei meinem Concerte, welches am nächstfolgenden Sonntag stattfand, war der Saal, Dank der lebhaften Theilnahme des Marquis und seiner Gemahlin, gedrängt voll. Signor Barbella dirigirte das Ganze; Signor Saltabeni spielte die erste Violine und glücklicherweise war die geschätzte Sängerin Signora Chiaruzi gerade auf ihrem Wege nach dem Theater in Bergamo und kam mich durch Verona; da sie mit Signor Barbella befreundet war, so willfahrte sie gern seiner Bitte, hier einen Tag zu verweilen und bei meinem Concerte mitzuwirken. Ihr wurde an dem Abend ein lebhafter und wohlverdienter Beifall zu Theil.

Die reine Einnahme dieses Concertes betrug einundsiebzig Zechinen (ungefähr 35 £), wozu noch das Geschenk kam, welches der Marquis mir für ein eigenes Billet machte. Jetzt war ich äusserst wohlauf und hatte eine nicht geringe Baarschaft, und da ein Glück nie allein kommt, erhielt ich am Morgen nach meinem Concerte einen mir aus Brescia nachgeschickten Brief von Signor Gheri, dem Dirigenten des Theaters in Treviso, welcher mir ein Engagement für sechs Wochen offerirte, mit fünfzig Zechinen Gehalt; ich nahm es an und versprach mich drei Tagen in Treviso einzutreffen.

Ich verabschiedete mich hierauf von meinen werthen Freunden, dem Marquis und der Frau Marquise Beel Acqua, mit reichlichen Empfinden; sie waren äusserst gütig und wohlwollend. Der Marquis gab mir einen Brief an Signora Marcello, eine berühmte venetianische Frau, welche in Treviso lebte und deren Gemahl ein Venetianer von hoher Herkunft und ein Nachkomme des berühmten Componisten der geistlichen Musik, Benedetto Marcello war. Ehe ich fortreiste, nahm ich noch Abschied von dem musikalischen Kerkermeister und seiner Familie.

Treviso. Treviso war gerade gedrängt voll von Leuten mit der hohen Ranges aus Venedig, welches nur wenige Meilen entfernt ist, da die Canäle in Venedig zu gewissen Zeiten sehr

anzugehören sind, so begiebt sich ein Jeder, der es möglich machen kann, nach Padua oder Treviso.

Als Primadonna im Theater fand ich die berühmte Clementine Boglini engagirt (der ich in Pisa von Signor Vignozzi vorgestellt war), und als ersten Basso den Gemahl ihrer Schwester, Signora Fusel, welcher während seines Aufenthaltes in Rom so sehr gütig von seinem Freunde und Gönner dem römischen Abbé, behandelt wurde, wie ich schon früher erzählt habe.

Das Theater war jeden Abend gedrängt voll, und sowohl die Opern als auch die Ballette gaben zur grossen Zufriedenheit des Zuhörer aus. Ich begab mich zu Ihrer Excellenz Signora Marcello und überbrachte ihr den Empfehlungsbrief des Marquis Bevi Acqua. Sie forderte mich auf an den Morgen-Concerten Theil zu nehmen, wo ich die Ersten und Angesehensten aus Treviso traf und sehr angenehme Stunden verbrachte. In diesem selben Hause wohnte mehrere Jahre später meine Freundin, die verstorbene Frau Billington, welche mir die Zeit ihres dortigen Aufenthaltes als die glücklichste ihres Lebens geschildert hat.

Bei einem solchen Concerte hatte ich das Vergnügen, die berühmte Dilettant-Sängerin Signora Teresa de Petris zu hören, deren Ruhm ganz Europa erfüllte. Ihr Ruhm war noch nicht grösser als ihr Verdienst; sie besass eine der schönsten Stimmen, die ich je gehört, verbunden mit gründlicher Kenntniss und wahrer Empfindung. Hieran kam noch ihre auffallende Schönheit und die ihr angeborne venetianische Bezauberung. Sie heirathete einen edlen Venetianer, Signor Veniero, von dem ich auch aber später erhalten habe. Ihr erklärter Günstling war Graf Vidiman, ein ausgebildeter und reicher junger Edelmann, welcher in Venedig lebte und ihr und der Musik sehr ergeben war. Er war als grosser Gönner des Componisten Anfossi und schwärmte so sehr für dessen Musik, dass er kaum noch eine andere hören mochte. Er hatte zu Anfang der Fastenzeit eine Aufführung in Venedig [illegible] ein Oratorium, eigens für Ihre Excellenz Signora De Petris von Anfossi componirt, sollte in Graf Pepoli's Privattheater zur Aufführung gelangen. Der Graf besuchte mich einen Morgens und sagte zu mir: »Signora De Petris wünscht sehr, dass Sie zusammen mit ihr im Oratorium singen. Wenn Sie es der Beachtung werth halten, so offerire ich Ihnen hiermit ein Engagement für vier Monate.«

Ich war entzückt über diesen Vorschlag und nahm sein Anerbieten gern an. Ich sollte vier Monate lang unter seiner Herrschaft stehen, diese Zeit in Venedig verbringen und gar kein öffentliches Engagement annehmen. Mir hätte nichts besseres geschehen können, da ich für Venedig schwärmte und seine Freuden mit meinen Lebensansichten und meinem Alter gerade übereinstimmten.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Clavier.

Wilhelm Maria Puchtler, Romanzen für das Pianoforte. Op. 38. Pr. 3 ℳ 25 ₰.

—— **Le Rossignol,** Mélodie russe de A. Alabieff, transcrite pour le Piano. Oeuvre 43.

Braunschweig, Julius Bauer.

Die drei Romanzen haben, jede in ihrer Art, etwas Besonderes. Die erste in B-dur beginnt mild schwärmerisch; zum Verhimmeln kommt es aber [illegible] nicht, dazu bewahrt den Componisten sein gesundes Gefühl und guter Geschmack. Durch glückliche Steigerungen und Anflüge von Leidenschaftlichkeit weiss er die Stimmung zu erhöhen und für sein Stück zu interessiren, das wir uns denn auch gern gefallen lassen. Zuweilen verleitet der Verfasser durch laufende und andere Figuren; mag er hierin des Guten nicht zu viel thun, die Klarheit könnte darunter leiden und das Gegentheil von ihr würde man auch einem Romantiker nicht verzeihen. Die zweite Romanze in A-moll ist ebenfalls gut erfunden. Das Bild ist mehr dunkler Farbe, doch keineswegs schwarz in schwarz gemalt. Warm empfunden und schön abgerundet kann das nicht lange Stück sich einer guten Aufnahme bei den Clavierspielern — die ausgenommen, welche immer Juchhe! zu schreien gewohnt sind — versichert halten. Ausnehmend gut hat uns die dritte Romanze in E-moll gefallen. Sie ist sehr frisch und dabei klar im Satz geschrieben, eine Art Jagdstück; wenigstens lassen die Hornklänge vermuthen, dass der Componist an »Jagdliches« gedacht hat. Es hat etwas Marschartiges mit Ausnahme des Mittelsatzes in C. Mag man es nun Jagdromanze, Jagdstück, Jagdmarsch oder anders nennen und die Hornklänge elidirt denken oder unterbringen, immer bleibt es ein Stück, das seine Anziehungskraft ausüben und gern gespielt werden wird. Es ist zugleich das technisch am wenigsten schwierige Stück von den dreien. Besonders schwer sind auch die erste und zweite Romanze nicht, doch wollen sie gut angesehen sein. Wir zweifeln nicht, dass die drei Romanzen bald ihr Publikum finden werden.

»Le Rossignol«, russische Melodie von Alabieff, ist geschickt übertragen und zu einem ansprechenden und nicht zu schweren Clavierstück umgewandelt, dem es gleichfalls nicht an Abnehmern fehlen wird.

—r.

J. Carl Eschmann, Novellette in sechs Capiteln für das Pianoforte. Op. 65. Heft I, II Pr. à 2 ℳ, Heft III Pr. 3 ℳ. Leipzig, Rob. Forberg.

Wir verweilen gern bei den Bildern, die uns der Verfasser vorführt; sie sind gemüth- und poesievoll, wissen manchmal fesselnd mitzutheilen und uns zu stimmen. Das thut besonders schon gleich Capitel 1, eine Idylle mit der Ueberschrift »Auf der Ottmane«. Schade, dass sie nicht etwas kürzer gehalten ist, sie würde dann noch mehr wirken. Unterbrochen wird sie durch ein sehr gelungenes *Tempo di Marcia*, an das sich ein kürzeres *Più mosso* anschliesst. Dann wird das Anfangsthema wieder aufgenommen und mit ihm bald geschlossen. Nicht weniger interessirt die bei weitem kürzer ausgeführte charakteristische »Märchenerzählung« (2). Die »Geruhige Zeit« (3) schildert der Componist im *Presto*-Tempo mit einer gut erfundenen und ausgeführten fliegenden Sechzehntelfigur im $^6/_8$-Takt. Ein in ruhigerem Tempo und meist in Achteln sich bewegender Mittelsatz im $^3/_8$-Takt bringt in anziehender Weise Abwechselung. Zum Schluss tritt auch hier wieder das zuerst gebrachte Thema auf. Ein eleganter und liebenswürdiges Stück ist die Ballscene (4) im mässigen Walzertempo, die es zu sagen selbst Ballgefühle ausdrückt, ohne praktischen Zwecken dienen zu wollen. »Auf der Höhe« betitelt sich das fünfte Capitel. Was der Componist uns in dem *Allegro* einmal sagt, ist gut gesagt und anregend und wird in der Hauptsache vom Spieler schwerlich falsch gedeutet werden. Im Schlusscapitel »Zwei Jahre später« hören wir wieder ein schönes *Tempo di Marcia* mesto, das unterbrochen wird durch Anklänge an die »Ballscene« und »Auf der Höhe«. Mit dem Marschthema wird der Satz und damit das Ganze in A-moll abgeschlossen. — Hiermit sind nur die Conturen des Bildes angegeben. Es wäre eine prosaische Sache gewesen, wenn wir den Versuch gemacht hätten, das Bild mit Worten detaillirt auszumalen. Suche der Spieler selbst sich die Geschichte heraus aus der Novelle; denn eine Geschichte ist drin. Mit einiger Phantasie wird er dies schon gefunden und denkt er sich dies oder das etwas anderes als das

Componist, so thut das nichts zur Sache. Genug dass etwas in der Novelle ist das das Gefühl sympathisch berührt und die Phantasie erregt mit einem Wort dass Poesie in ihr ist. Und dafür wollen wir dem Componisten danken, wollen ihn loben wie ihm gebührt. Besonderes Lob verdient noch der Claviersatz. Es ist eine Lust das Werk zu spielen, so schön liegt Alles in den Fingern und doch findet sich nichts raffinirt Ausgetüfteltes Virtuosenkünste sind nicht in ihm abgelagert, jeder mässig gute Spieler kann es bewältigen. Dem interessante und nach allen Seiten hin solid angelegte und ausgeführte Werk möge eine rege Beachtung finden, das wünschen wir ihm und seinem Verfasser.

Robert Kajanus. Lyrische Stücke für das Pianoforte. Op. 2. Pr. *M* 1. 50. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Inneres wie Aeusseres ist bescheiden an den vier kleinen und nicht schweren Stücken. Sie athmen in ihrem fremdländisch fesselnden Colorit eine gewisse Treuherzigkeit, die zu interessiren vermag und sind überschrieben Erinnerung. Aus der Ferne, Im Grünen, Finnisch.

Carl Kamm. Sonate für das Pianoforte, zum Gebrauch beim Unterricht bestimmt. Op. 6. Pr. *M* 2. 50. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Die im leichten gefälligen Stil geschriebene Sonate ist zu Unterrichtswecken gut zu verwenden. Wenn der Lehrer darauf ausgeht, den Schüler zeitig mit den musikalischen Formen — ich hebe hier nur den einen Punkt heraus — so bekannt zu machen, dass sie ihm auch und noch vollkommen verständlich und lieb werden, so ist das immer sehr anzuerkennen um so mehr als es leider der Lehrer noch genug giebt, welche die Formenlehre bei Seite liegen lassen theils aus Besorgniss dass sie damit die Schüler langweilen, theils aus dem Grunde weil sie selbst sich nicht genügend in die Formen eingelebt haben. Wir besitzen eine reiche Auswahl guter Sachen aus vergangener Zeit, welche entweder direct für Unterrichtswerke componirt oder diesem später dienstbar gemacht sind. Letzteres ist gerade in unserer Zeit mit viel Geschick und Erfolg geschehen. An einem Sachen lässt sich die Form trefflich demonstriren und studiren. Trotzdem ist jede Gabe willkommen zu heissen welche uns die Gegenwart bringt, vorausgesetzt, dass sie von künstlerischem Streben und Talent des Gebers zeugt und Erfolg verspricht. Und so acceptiren wir auch diese aus drei Sätzen bestehende und für Schüler, welche das A-B-C hinter sich haben, bestimmte kleine Sonate.

Albert Förster. Jugendalbum. Zehn leichte Vortragsstücke für Pianoforte. Op. 39. Pr. 2 *M*. Braunschweig, Julius Bauer.

Kleine, sehr leicht gesetzte Stückelchen, nicht brauchbar für den Anfang. Lehrer wie Schüler würden es übrigens nicht ungern gesehen haben, wenn Herr Förster den Fingersatz hinzugefügt hätte, da wenigstens wo er sich nicht von selbst ergiebt. Bei der Hälfte der Stücke ist nur der Violinschlüssel verwendet. Die niedlichen Kleinigkeiten, die noch anlockende Ueberschriften haben, wie Schulauslied, Wiegenlied, ein Tänzchen etc., werden von den clavierspielenden Kindern freundlich aufgenommen werden. *Frdk.*

Für Clavier zu vier Händen.

Julius von Beliczay. Drei Stücke im ungarischen Style für das Pianoforte zu vier Händen. Op. 22. Pr. *M* 3. 25. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Das ungarische Colorit ist ganz gut getroffen, und es fehlt nicht an Abwechselung in den Stücken. Da sie auch recht clavieraemäss geschrieben und nicht schwer zu spielen sind, so glauben wir, werden sie gute Aufnahme finden.

Albert Biehl. Sonatine im Umfange einer Octave für das Pianoforte zu vier Händen. Op. 74. Pr. 2 *M*. Braunschweig, Julius Bauer.

Wenn vierhändige Musikstücke, welche den Zweck haben, Kindern eine Abwechselung zu bieten, sie zu unterhalten und dabei zugleich im Prima-vista-Spiel zu üben, leicht, freundlich, klar in der Form und nicht zu lang sind, so entsprechen sie in der Hauptsache den Forderungen, welche man an sie zu stellen berechtigt ist. Das Gesagt auch der angeführte aus drei Sätzen bestehende Werkchen. Es ist somit zu empfehlen. Dass der Verfasser die Sonatenform wählte, kann man nur loben.

Frdk.

Für Violoncell mit Begleitung des Pianoforte.

Wilhelm Fitzenhagen. Drei Salonstücke (Barcarole, Frühlingsempfindung) für das Violoncello mit Begleitung des Pianoforte. Op. 20. Pr. 6 *M*. Berlin, Raabe und Plothow.

— **„Albumblatt“**, Melodie für das Violoncell-Solo mit Begleitung des Pianoforte. Op. 26. Pr. *M* 1. 50. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

— **Drei Salonstücke** (in der ersten Position, ohne Rückung der Finger — Fortsetzung von Op. 25) für das Violoncell mit Begleitung des Pianoforte. Op. 27. Pr. *M* 2. 70. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

In dem Albumblatt Op. 26 und den drei Salonstücken Op. 27 liefert Herr Fitzenhagen angehenden Violoncellspielern recht gefällige Pièces. Sie sind nicht, aber nicht leichtsinnig, sondern ganz solide gesetzt und wissen sich durch ihr melodisches Wesen vortheilhaft einzuführen. Der begleitende Clavierspieler muss die Anfangsgründe überwunden und sich bereits eine gewisse Routine im Spiel angeeignet haben. Einigermassen schwieriger auszuführen sind die beiden Salonstücke Op. 20. Auch sie werden ihres soliden und ansprechenden Wesens wegen Anklang finden. *Frdk.*

Für Orchester.

Johan S. Svendsen. Romeo und Julie. Phantasie für Orchester. Op. 18. Partitur Pr. *M* 4. 50. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

So original wie manches andere Werk von dem begabten Schweden ist uns diese Composition nicht vorgekommen, sie klingt stellenweise auch etwas Wagnerisch. Doch ist sie immer interessant und geistvoll, sodass man nicht bereuen wird, ihre Bekanntschaft gemacht zu haben, sich auch nicht im geringsten zu geniren braucht, die Aufmerksamkeit der Orchesterdirigenten auf sie hinzulenken. Man wird, wenn man will, auch Romeo und Julie in ihr finden. Das Werk ist für grosses Orchester geschrieben und geschickt und effectvoll instrumentirt, ohne schwer ausführbar zu sein. Es hat etwa die Länge einer Ouvertüre und kann recht gut an Stelle einer solchen zu Gehör gebracht werden.

Das Werkes Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen von Friedrich Hermann (Pr. *M* 3. 50. Leipzig, Breitkopf und Härtel) ist gut und spielbar, und so mögen auch »Vierhänder« an die Composition herantreten.

Frdk.

Streichquintett.

Max Fiedler Quintett für zwei Violinen, zwei Violen und Violoncell Pr. 6 ℳ Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Da wir noch nicht Gelegenheit fanden das nur in Stimmen erschienene Quintett zu hören, so können wir vorläufig weiter nichts thun als sein Vorhandensein constatiren, welch uns aber vorbehalten demnächst auf dasselbe zurückzukommen.

Frdk

Arrangement für Clavier zu vier Händen.

Jean Louis Nicodé. Maria Stuart. Eine symphonische Dichtung für grosses Orchester Op. 4 Bearbeitung für das Clavier zu vier Händen vom Componisten Pr. ℳ 3 50 Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Dem, was wir in Nr. 8 des laufenden Jahrganges dieser Zeitung bei Anzeige der Partitur des Werks über dasselbe bemerkten, haben wir nichts hinzuzufügen. Der Componist hat sein Werk selbst für das Clavier zu vier Händen bearbeitet und weisen wir geübte Spieler auf die Bearbeitung hin.

Frdk

Ein Einspruch.

(Von **Anton Rée.**)

Die diesjährige Nummer 12 der »Allg. Deutschen Musikzeitung« enthält einen Artikel von Dr. Nohl: »Ein Jugendplan Richard Wagner's«, in welchem (bezüglich früherer Wagner'scher Aeusserungen) folgender Passus vorkommt: »Wie er nun damals — 1841 — in Paris gerade in Bezug auf das Theater und zumal die Grand Opéra Alles gewöhnlich und mittelgut fand und durch den Mangel allen Genies in ihren Leistungen gänzlich unbefriedigt wurde, das mag man an Ort und Stelle nachlesen.«

Diese Beurtheilung der ehemaligen französischen Opernzustände, die Herr Nohl uns auffrischt, scheint mir im Grossen und Ganzen gar nicht zutreffend zu sein, und da ich gerade im jugendlichen Alter den Winter 1841—1842 in Paris erlebte, dürfte es mir vielleicht erlaubt sein, einige Gegenbemerkungen zu machen.

Die französische Hauptstadt besass zu der Zeit drei Operntheater, nämlich die Grand Opera, die Opéra-Comique und Les Italiens im Saale Ventadour. Die grosse Oper hatte ihr Local in der Rue Pelletier; das Theater war sehr geräumig und in akustischer Beziehung sehr befriedigend. Das Orchester, welches von Habeneck geleitet wurde, bestand aus 82 Mitgliedern, theilweise bedeutende Solospieler; die Leistungen dieses grossen Orchesters zeichneten sich besonders durch Präcision, Feuer und Geschmack aus. Die Chöre waren sehr stark besetzt, liessen aber in Bezug auf reine Intonation, hauptsächlich auf Seiten der voix blanches, zu wünschen übrig. (Diese Schwäche wird man übrigens fast in allen französischen Theatern vorfinden.) Dagegen waren die Solosänger sehr hervorragend. Unter den Damen glänzten die Julie Dorus-Gras, Schwester des berühmten Flötenspielers Dorus, und die Stolz, welche in der Ausführung der Haupt-Sopranpartien alternirten; als Tenor hatte man den Duprez, als Bariton den Barroilhet und als Bassist den Levasseur.*) Freilich war Duprez damals schon nicht mehr, was er einige Jahre vorher als Tenorist gewesen war; seine Stimme war nicht mehr so sympathisch wie früher, und in sehr effectvollen Stellen schlug sie bisweilen über. Aber trotzdem rangirte er noch unter den besten seines Faches und die deutschen Tenöre damaliger Zeit, deren beste ich gehört hatte (Mantius in Berlin, Erl in Wien, Schmezer in Braunschweig und Wurda in Hamburg), hätten schwerlich, was die Kraft der Stimme und deren Ausbildung betrifft, mit ihm concurriren können. Und nun gar Barroilhet! wohl der beste Bariton damaliger Zeit. Als Schüler des ausgezeichneten Italieners Banderali gehörte er zuerst der italienischen Oper an, glänzte in Italien neben Rubini, Grisi und der Pasta, ging aber dann zur französischen Oper über. Im Besitze einer kräftigen und sympathischen Stimme, eines bedeutenden musikalischen Talents und einer schönen männlichen Gestalt galt er für einen »Tell« ersten Schlages. Fast eben so bedeutend war der oben erwähnte Levasseur, ein Schüler des seiner Zeit so berühmten Franzosen Garat.

Dass mit solchen Kräften, Kräften ersten Ranges, wenn von charaktervoller Ausführung die Rede ist, kein »Mittelgut« ans Licht kam, bedarf wohl keines weiteren Beweises. Jedenfalls hörte man zu der Zeit nirgends den »Tell« und die »Hugenotten« in so genügender Ausführung wie in Paris. Das Jahr vorher hatte ich das Hauptwerk Meyerbeer's im Kärnthnerthor-Theater in Wien gesehen, wo die Hauptrollen der Oper von den Damen Hasselt-Barth und Tuczek und den Herren Staudigl, Erl und Schober gegeben wurden; die Ausführung war gut, blieb aber weit hinter der Pariser zurück. Noch besser gestaltete sich diese in Betreff des »Tell«.

Hätte der Componist des »Rienzi«, der ja bekanntlich kein Freund der Rossini'schen und Meyerbeer'schen chefs-d'oeuvres ist, diesen Vorstellungen beigewohnt, er würde sie schwerlich als mittelgute haben bezeichnen können.

Noch weniger passt diese Bezeichnung auf die damaligen Leistungen der Opéra-Comique und deren Repertoire. Man hörte da die besten Sachen der älteren Componisten (»Le Déserteur« von Monsigny, »Richard Coeur de Lion« von Grétry und »Camille ou le souterrain« von Daleyrac), und von Boieldieu gab man »Die weisse Dame«. Das Orchester, wohl aus 60 Mitgliedern bestehend, spielte fein und sauber und accompagnirte meisterhaft; als Tenöre glänzten an dieser Bühne Massol*) und Roger, welcher letztere ein Jahr vorher sein Debut gemacht hatte. Massol sang damals noch den George Brown, eine ausgezeichnete Leistung, und in der vorgenannten Oper von Grétry wurde das bekannte Duett »Oh Richard, oh mon Roi« glänzend von diesen beiden ausgezeichneten Künstlern vorgetragen. Dass übrigens das Meisterwerk Boieldieu's auch eine in allen Beziehungen ausgezeichnete Ausführung erhielt, bedarf keines weiteren Beweises.

Was nun die damalige italienische Oper betrifft, so sei hier nur bemerkt, dass die Hauptmitglieder derselben folgende berühmte Namen hatten: Grisi, Persiani, Lablache, Tamburini und Mario. Wenngleich nun die Grisi und Tamburini nicht mehr in stimmlicher Beziehung das leisteten, was man einige Jahre vorher gewöhnt war von ihnen zu hören, von »Mittelgut« konnte doch nimmer die Rede sein.

Alles in Allem, Paris war in der Saison 1841—1842 das Centrum der bedeutendsten Kräfte im Bereiche der Oper. Dies glaube ich im Obigen dargethan zu haben.

Kopenhagen, im April 1888.

*) Duprez (geb. 1806) und Barroilhet (geb. 1810) leben noch in Paris.

*) Massol (geb. 1814) lebt noch in Paris als ausgezeichneter Gesanglehrer. Er war zuerst bedeutender Violinspieler (Schüler Habeneck's) und Orchesterdirigent, ging aber 1838 zur Oper über und machte als Sänger auch Furore in Italien.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Prän. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander

Leipzig, 12. Mai 1880. Nr. 19. XV. Jahrgang.

Inhalt: Die Musik in der Charwoche zu Rom seit dem Jahre 1870. — Michael Kelly's Lebenserinnerungen. Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Für Clavier [Wilhelm Stade, Charakteristische Studien]. Für Pianoforte zu vier Händen [Julius Knorr, Thematische Variationen Op. 27. Rudi Linh, Tarantelle Op. 10. W. C. Müller, Krönungsmarsch aus der Musik zu Shakespeare's Richard III.]. Für Violine mit Orchester [Carl Reinecke, Romanze Op. 155]. Für Violine mit Begleitung des Pianoforte [Hugo Wehrle, Berceuse und Scherzo Op. 6. Gottfried Herrmann, Mittelsgegenstände des Violinspielers]. Für Violoncell mit Pianoforte [Louis Lübeck, Concert-Allegro Op. 9]. Kammermusik [S. Jadassohn, Drittes Trio Op. 59].) — Neue Opernaufführungen in Paris. — Berichte (Kopenhagen). — Anzeigen.

Die Musik in der Charwoche zu Rom seit dem Jahre 1870.

In der vorigen Nummer dieser Zeitung erzählte ein Engländer seinen Landsleuten mit Schadenfreude, dass die Musik in Deutschland Oesterreich in Verfall gerathen sei. Wenn Herr Hullah seine nächsten Ferien zu einem Ausflug nach Italien benutzt, so wird sein Urtheil über dieses gelobte Land der Musik vielleicht nicht milder ausfallen. Die Trivialschulen sind dort in musikalischer Hinsicht schwerlich noch schlechter bestellt als bei uns, und die grossen musikalischen Mittelpunkte verlieren immer mehr ihre Bedeutung. Dies ist nirgends sichtbarer als in Rom, wo die politische Wandlung des Jahres 1870 die »Roma« und berühmteste Kirchenmusikaufführung der Welt, die der Charwoche in der St. Peterskirche, zerstört hat.

Wie es dort um Ostern jetzt aussieht, mögen uns die Worte einiger neueren Reisenden veranschaulichen. Ein Herr Arthur Stahl schreibt darüber in einem Aufsatze »Ostern in Rom« in der Gartenlaube: »In den grössten Basiliken, Sanct Peter, Santa Maria Maggiore und San Paolo, finden feierliche Pontificalämter nicht mehr statt. Kaum dass man in irgend einer entlegenen Seitenkapelle während der Passionswoche gegen Abend ein leise gemurmeltes Miserere vernimmt, dessen kläglicher Widerhall über den prächtig cassettirten Bogen des dunklen Raumes selbst nicht zu dringen vermag. Mit den vielstimmigen, nach allen Regeln der Kunst ausgeführten Chorgesängen und symphonischen Gesängen ist es zu Ende, und so mancher musikalische Gourmand sieht sich seit 1870 um seinen liebsten Ohrenschmaus betrogen. Die Peterskirche, in der früher um so geräuschvolles Osterleben herrschte, nimmt sich jetzt um jene Zeit wie ein Museum aus, in dem man gaffend auf- und niederschlendert. Vornehme und gemeine Müssiggänger, Prälaten und Bettler, Damen der Aristokratie, Gamins — neben vielen soliden noch viel mehr zweideutige Existenzen spazieren und kokettiren hier auf und nieder und — interessiren sich für die aufgehäuften Kunstwerke. Für acht Tage giebt sich hier die grosse und kleine Gesellschaft jenes Stelldichein, dem sonst nur die duftigen Schattengänge des Pincio geweiht sind.« (Gartenlaube 1880 S. 218.) Man vergnügt sich statt an kirchlichen Feiern dort zu Ostern jetzt an — Wettrennen!

Ein Artikel »Heilige Woche in Rom« (Holy week in Rome) in der werthvollen Londoner Musikzeitung »The Monthly Musical Record« (London: Augener & Co.) berichtet über denselben Gegenstand. Hierbei wird weiter bemerkt: »Einige von den römischen Kirchenmusiken sind übrigens der Beachtung werth. Ausser St. Peter haben auch die glänzenden Basiliken von S. Giovanni, S. Paolo, S[ta] Maria Maggiore und S. Lorenzo eigene Chöre, und verschiedene Mitglieder des päpstlichen (sixtinischen) Chors, unter welchen der unlängst plötzlich gestorbene berühmte Tenorist Fra Giovanni hervorragte, pflegen bei besonderen Gelegenheiten auch in einigen anderen Kirchen zu singen. Während der Charwoche waren die Hauptaufführungen auf die Kirchen S. Peter und S. Giovanni beschränkt, in welchen Misereres am Mittwoch, Donnerstag und Charfreitag gesungen wurden. In S. Peter waren diese Misereres von Meluzzi, Basily und Zingarelli, in S. Giovanni von Capocci — sämmtlich a capella und im Ganzen sehr brav gesungen. Die Namen der Componisten sind wahrscheinlich bloss den Sängern näher vertraut, denn ausser ihnen weiss niemand viel von denselben, und man hat auch weiter kein Interesse für sie, da ihre Compositionen sich nicht über die Durchschnittshöhe der modernen italienischen Kirchenmusik erheben. An die grossen Werke von Palestrina, Pergolese, Cherubini und so manchen Andern denkt kein Mensch — für Italien gehören sie in eine herrliche Vergangenheit, denn ihr Stil ist weitaus zu rein und zu classisch für den verdorbenen Geschmack der römischen Kirche unserer Tage. Es ist wirklich traurig, diesen schimpflichen Verfall in der Cultur guter Kirchenmusik in Italien wahrzunehmen. — Die einzige Aufführung, welche während der Charwoche stattfand, bestand in einem Concert geistlicher Musik im Sala Dante, wo unter Anderem Theile von Rossini's Stabat Mater zu Gehör kamen, und das Unternehmen hatte ziemlichen Erfolg, obwohl nicht einmal bei dieser Gelegenheit von den Unternehmern ein ordentliches Orchester zusammen gebracht werden konnte. In Florenz wurde dieses Stabat Mater im Pagliano-Theater am Charfreitag vollständig gegeben, aber wie ich höre, ging nur der erste Theil desselben erträglich gut, der zweite dagegen endete in einem allgemeinen Zusammenbruch, in welchen Alles hinein gerissen wurde, Solisten, Chor und Orchester. So fallen die Versuche dieser Art in Italien aus — ein grosser und peinlicher Contrast zu den grossartigen Aufführungen in Ländern, wo gute Musik mehr geschätzt wird, als in diesem Lande des Gesanges.« (The Record vom 1. Mai 1880 p. 69.)

Das klingt nun allerdings sehr trübselig. Die Ursache davon muss man aber nicht allein in dem verdorbenen Geschmack

der römischen Kirche unserer Tage suchen. Unzweifelhaft ist der Sinn für wahre Kirchenmusik in Italien von Grund aus zerrüttet, und unzweifelhaft haben die kirchlichen Würdenträger der jüngsten Zeit wesentlich dazu beigetragen. Der einflussreichste Mann in den letzten Jahrzehnten, Pius der Neunte, war auch in dieser Hinsicht das Hauptübel. Ihm fehlte alles Verständniss für die musikalische Herrlichkeit seiner Kirche; er langweilte sich bei Palestrina und begünstigte auf alle Weise die modernen tonlosen Trivialitäten. Was Baini unter seinen Vorgängern erstrebt hatte, schien vergeblich gewesen zu sein; man gab Alles preis, um zuletzt selber preisgegeben zu werden. Aber Pio Nono und seine Genossen waren doch eigentlich nicht als katholische Kirchenfürsten so musikalisch herabgekommen, sondern zunächst als Italiener; denn zur selben Zeit, als die grosse Kirchenmusik in Rom zerfiel, lebte sie in Regensburg, Köln und an anderen Orten wieder auf! Man hüte sich daher, auf die katholische Kirche im Allgemeinen einen Stein zu werfen. Viel richtiger wäre es, die revolutionär-politischen Bewegungen unserer Zeit für den Verfall der musikalischen Kunst, namentlich der kirchlichen, verantwortlich zu machen; denn die politischen Helden der Gegenwart haben sich samt und sonders als gleichgültig, wenn nicht gar als feindlich gegen die grosse, für uns schlechterdings unerreichbare musikalische Kunst der Vorzeit erwiesen. Die Königin Isabella in Spanien unterhielt einen künstlerisch hochstehenden Kirchenchor; aber eine der ersten Thaten ihrer Nachfolger, der Rosenwasser-Republikaner, war, dieses Institut aufzulösen; und obwohl die Auflöser längst selber aufgelöst sind, hat doch in den vielfachen Wirren schwerlich Jemand daran gedacht, die Musik wieder in ihre Rechte einzusetzen. So ist es schon vielfach gewesen; die Tonkunst musste immer die Zeche bezahlen. Kein Wunder, dass sie dabei verfällt.

Was die Unfähigkeit der gegenwärtigen Italiener anlangt, selbst so leichte Werke wie Rossini's Stabat Mater bewältigen zu können, so liegt es wohl hauptsächlich daran, dass unter den Musikern das Instrumentenspiel und unter den Musikliebhabern der vorbereitende Chorgesang gänzlich vernachlässigt ist. Wenn hierin eine Wendung zum Bessern eintritt, dann wird ein so tief musikalisches Volk wie das italienische sich bald wieder erheben.

Michael Kelly's Lebenserinnerungen.

Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

II.

Aufenthalt in Italien.

(Fortsetzung.)

Modena. Der Bassist Fochetti. Parma. Die Erzherzogin und ihre Musiker in Colorno bei Parma. Kelly dass bei. Der Gemahl der Erzherzogin. Theater und Kathedrale in Parma.

In einigen Tagen sollte das Theater in Treviso geschlossen werden, und Graf Vidiman und Signora De Petris wollten sich nach Udine, der Hauptstadt von Friaul, begeben, wo derselbe grosse Güter besass, und hernach ein bis zwei Monate bei seiner Mutter, der alten Gräfin, zubringen, deren besonderer Liebling die Signora De Petris war. Da der Graf meinen Wunsch, Parma zu besuchen, vernommen hatte, so theilte er mir mit, dass nach seiner Ansicht die Zeit während seines Aufenthaltes in Udine die geeignetste sei, um meine Neugierde zu befriedigen; und nebenbei könnte es mir auch gelingen, sowohl Nutzen als Vergnügen daraus zu ziehen, da die Erzherzogin, welche der Musik sehr angethan war und selbst ausgezeichnet musicirte, die an ihrem Hofe erscheinenden Musiker sehr begünstigte. Ihr Privatorchester galt für das ausgezeichnetste und beste in Italien. Der Graf verschaffte mir einen Empfehlungsbrief von Signor Cavaliere Giustiniani an Ihre Königl. Hoheit, welcher am Hofe zu Parma Gesandter des venetianischen Staates gewesen war und während seines dortigen Aufenthaltes die höchste Gunst genossen hatte.

Auf dem Wege nach Parma fuhr ich zuerst per Post nach Modena und traf dort vor der Thür des Posthauses Fochetti, den Bassisten, welcher vor langer Zeit mit mir in Dublin gespielt hatte. Ich redete ihn an und es war für uns beide eine angenehme Ueberraschung, uns zu treffen, wo wir es so wenig erwarteten. Wir verbrachten einen angenehmen Abend zusammen im Hotel und erzählten uns von vergangenen Zeiten und von Irland. Er hatte sich von der Bühne zurückgezogen mit einem hinreichenden Vermögen, um in seiner Geburtsstadt Modena zu wohnen, wo er in der Königl. Kapelle des regierenden Herzogs als erster Bassist fungirte.

Parma. Am nächsten Morgen erfuhr ich, dass Ihre Königl. Hoheit die Erzherzogin sich in ihrer Villa zu *Colorno*, einige Meilen von der Stadt entfernt, befinde. Ich miethete mir daher einen Wagen und fuhr dorthin. Die Pracht des Palastes und der wunderschönen parkartigen Anlagen, welche sich am Ende meiner Fahrt meinen Blicken zeigten, machten mich staunen. Dort angelangt, liess ich mich beim Hofmarschall Ihrer Königl. Hoheit melden und theilte ihm mit, dass ich nach Colorno käme, um seiner erlauchten Gebieterin einige Briefe von Treviso zu überbringen. Der Hofmarschall führte mich darnach sogleich zu Ihrer Königl. Hoheit. Ich traf sie im Billardzimmer mit einigen ihrer Günstlinge Billard spielen (unter denen sich die beliebtesten Musiker des Orchesters befanden), und ohne den geringsten Anflug falschen Stolzes wusste sie durch ihre gewinnende Liebenswürdigkeit es zu bewirken, dass sich Jeder sofort heimisch bei ihr fühlte. Sie schien in sehr guter Laune zu sein beim Spiel, worin sie Allen überlegen war.

Als es beendigt war, kam sie auf mich zu und erkundigte sich gütigst nach dem Cavaliere Giustiniani; sie sprach einige Zeit mit mir hauptsächlich von Neapel und fragte mich, ob ich ihre Schwester, die Königin von Neapel, gesehen hätte. Ich entgegnete, dass mir die Ehre erzeigt worden, vor Ihrer Majestät in Posilippo zu singen. »Wirklich?« fragte Ihre Königl. Hoheit, »dann sollen Sie auch vor ihrer Schwester in Colorno singen. Bleiben Sie einige Tage hier, wenn Sie die Zeit übrig haben. Jetzt wollen wir etwas zusammen musiciren.« Hierauf verliess sie das Billardzimmer und forderte Graf Palavicini, ihren Hofmarschall, auf, mich den Herren ihres Privatorchesters vorzustellen; sie standen alle sehr in ihrer Gunst. Ich speiste mit ihnen, und sie waren besonders aufmerksam gegen mich; eine ausgezeichnete Tafel voll der schönsten Speisen und der auserlesensten Weine war hier uns servirt. Ich sprach dem Burgunder wacker zu, welcher natürlich köstlich war.

Am Abend wurde ein Concert gegeben, welches Ihre Königl. Hoheit, von mehreren ihrer Hofdamen begleitet, mit ihrer Gegenwart beehrte. Sie war sehr freundlich mit allen Mitgliedern des Orchesters und accompagnirte selbst auf dem Claviere; das ganze Orchester machte seinem guten Rufe wahrlich Ehre. Wenn es irgend etwas Hervorragendes gab, so waren es meiner Meinung nach die französischen Hörner, welche von zwei Brüdern (deren Namen ich vergessen habe) geblasen wurden; solche Töne, wie sie aus ihrem Horne hervorbrachten, habe ich noch nie von diesem Instrument gehört.

Ich sang Sarti's Rondo »Teco resti, anima mia« und begleitete mich selbst auf dem Claviere. Ihre Königl. Hoheit erwies mir die Ehre, meinen Gesang zu billigen und erkundigte sich nach dem Namen meines Gesanglehrers; als ich Aprile nannte,

sagte sie, dass ich sicherlich den besten aller Gesanglehrer gehabt hätte.

Um zehn Uhr war das Concert zu Ende, und ich speiste mit den übrigen Künstlern zu Abend. Am nächsten Morgen bestiegen zwei Musiker des Orchesters und ein Hofequipage mit uns und zeigten mir die schönen umherliegenden Landschaften. Um zwölf Uhr trafen wir mit Ihrer Königl. Hoheit am Billardtisch zusammen; dieselbe erschien in Morgentoilette und mit einer grossen Schürze mit Taschen, worin sich eine Menge Silbermünzen befanden. Sie spielte nur um eine geringe Summe, aber mit grossem Eifer, um, wenn irgend möglich, zu gewinnen. Sie fragte mich, ob ich Billard zu spielen verstehe; ich erwiderte, dass ich es stets sehr gern gethan. »Dann kommen Sie, wir wollen einmal zusammen versuchen«, sagte sie; wir spielten, aber Ihre Königl. Hoheit übertrumpfte mich weit.

Sie war von sehr schöner Gestalt, sehr gross und auch ziemlich stark. Ihre Gesichtszüge waren männlich, aber doch sah sie ihren Schwestern, den Königinnen von Frankreich und Neapel, etwas ähnlich. Aber Graf Polanzoni erzählte mir, dass sie mehr als irgend eine ihrer Schwestern das Ebenbild ihrer Mutter, der Kaiserin Maria Theresia sei. Mit ihrem Gemahl, dem Erzherzog von Parma, vertrug sie sich sehr gut; sie waren aber selten zusammen. Ihre Neigungen waren einander gerade entgegen gesetzt; sie, als eine kluge und witzige Frau, liebte die Vergnügungen; er wurde im Gegentheil für sehr schwach gehalten, für einen grossen Frömmler und halben Narren; sein grösstes Vergnügen bestand darin, zu verschiedenen Jahreszeiten mit einigen Favoriten seiner Reise zu Fuss nach den verschiedenen Städten seines Herzogthums zu pilgern, dort die verschiedenen Kirchen zu besuchen und eigenhändig draperiren mit Teppich-Gemälden zu schmücken, sei die Entfernung von seiner Hauptstadt auch noch so gross. Man sagte ihm nach, dass er sich nur glücklich fühle, wenn er in einer Kirche auf einer Leiter stände und einen Hammer in seiner Hand. Diese Manie war in ganz Italien so bekannt, dass man ihm den Beinamen des »Königlichen Tapezierers« gab; aber mit Ausnahme dieser sonderbaren Zuneigung galt er für harmlos und gemüthig.

Ich blieb eine Woche in Colorno, wo jeden Abend musicirt wurde, und es machte mir besonderes Vergnügen, dem Spiel des Erzherzogs zuzuhören. Als ich mich von Ihrer Königl. Hoheit verabschiedete, schenkte sie mir eine Rolle von fünfzig Zechinen und eine schöne mit Diamanten verzierte Uhr nebst goldener Kette. Als ich ihr wegen ihrer Freigebigkeit und Freundlichkeit die Hand küsste, machte sie mir die grössten Complimente und wünschte mir auf meiner weiteren Künstlerbahn viel Glück. Ich verabschiedete mich hierauf pflichtgemäss von ihm, wie auch von den Mitgliedern des Orchesters, deren Güte und Freundlichkeit mir bei meinem köstlichen Aufenthalte in Colorno so wohlgethan hatten. Ich kehrte nach Parma zurück, und da das Grosse Theater für Vorstellungen noch nicht geöffnet war, so wurde mir gestattet, es am nächsten Morgen zu besichtigen. Ich ergriff hocherfreut die Gelegenheit, ein so prächtiges Gebäude zu kennen, denn es war bedeutend grösser als das Theater S. Carlo in Neapel oder ein irgend ein anderes in Europa. Zur Zeit war ein kleines Theater geöffnet, wo Lustspiele aufgeführt wurden. An einem Abend sah ich dort Goldoni's Lustspiel »Il Padre di Famiglia«. Der berühmte Petronio war in seiner Rolle als Vater ausgezeichnet. Das Haus war gedrängt voll, und aus den Logen sahen viele schöne Frauenköpfe hervor. Am nächsten Tage hörte ich in der Kathedrale (eine der schönsten Europas) eine Messe von Jomelli; die Sänger und das Orchester waren sehr zahlreich und spielten ausgezeichnet. Ich hielt mich zwei Tage länger hier auf, um alles Sehenswerthe in Augenschein zu nehmen und fuhr dann ohne Aufenthalt per Post nach Bologna und bezog wieder Quartier bei meinem alten Freunde Passerini, welcher mich wie immer gütig aufnahm. (Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Clavier.

Wilhelm Stade. Charakteristische Studien für das Pianoforte. Pr. 4 ℳ. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Wir haben schon häufig vernommen, was die Studien sagen, mit anderen Worten, sie bieten nichts Neues. Dass sie den Mangel an Neuheit durch andere Vorzüge ersetzten, wie z. B. durch blühenden Claviersatz oder dergl., könnten wir auch nicht sagen; ebensowenig wüssten wir anzugeben, welche praktische Zwecke sie fördern könnten. Trotz alledem kann man sie nicht schlecht nennen; wir gestehen ihnen auch eine gewisse solide Stufenfolge im Herkömmlichen zu, haben die gewandte Schreibweise heraus und wollen nicht verschweigen, dass sie sich leicht und angenehm spielen lassen. Weiter können wir zu unserm Bedauern ein Lobe nicht geben; wir möchten sonst noch den guten Willen des Verfassers hervorheben. Eine Opuszahl ist auf dem Titel nicht angegeben. *Frdk.*

Für Pianoforte zu vier Händen.

Julius Röntgen. Thema mit Variationen für Clavier zu vier Händen. Op. 17. Pr. ℳ 2,50. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Ein einfaches ruhig getragenes Thema — As-dur 3/4 — von zweimal acht Takten erscheint elfmal in anderer und immer eigenthümlicher Beleuchtung — Stimmungsbildern, durch Anmuth und feine künstlerische Gestaltung sich auszeichnend. Jedes derselben hat, wie eben gesagt, sein besonderes Gepräge, ohne die innere Beziehung zum Thema aufzugeben, mögen Ton- und Taktart und Rhythmen sich auch noch so weit sich von ihm entfernen. Feinsinnige Spieler werden Gefallen finden an dem charaktervollen Variationenheft und es auch technisch leicht bewältigen.

Emil Lieb. Tarantella für Pianoforte zu vier Händen. Op. 18. Pr. 2 ℳ. Berlin, Raabe und Plothow.

Erhebliches Neues weiss die Tarantella nicht zu sagen; sie klingt verblasst oder wie nachgeahmt; es fehlt ihr an rechtem Feuer einer- an rechter Grazie andererseits. Doch fällt sie leicht ins Gehör und lässt sich gut spielen; das soll zu ihrem Lobe gleichfalls gesagt sein. So mag sie immerhin ihre Verehrer finden, die wir ihr nicht im mindesten missgönnen.

W. C. Bühldorfer. Aus der Musik zu Shakespeare's Richard III. **Krönungsmarsch** für das Pianoforte zu vier Händen. Op. 50. Pr. ℳ 1,25. Leipzig, Rob. Forberg.

Zustutzt und mit kluger Berechnung des Effects ist so geschrieben der Krönungsmarsch; sonst hat er uns nicht sonderlich zu imponiren und interessiren vermocht, dazu ist er nicht primitiv und charakteristisch genug erfunden. Das soll uns indessen nicht abhalten, ihm alles Gute zu wünschen. Der Geschmack ist ja verschieden und Jeder will etwas für den seinigen haben. *Frdk.*

Für Violine mit Orchester.

Carl Reinecke. Romanze für die Violine mit Begleitung des Orchesters oder des Pianoforte. Op. 155. Partitur Pr. 4 ℳ. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Alles, was Herr Reinecke schreibt, hat Geschick und klingt, mag der Inhalt auch wohl nicht von grossem Belang sein. Auch

die Romanze klingt gut und besitzt des inneren Gehalts gerade genug, um zu gefallen und sie guten Geigern eine angenehme Gabe sein zu lassen. Das *Andante-Tempo* derselben — $^6/_8$, Schluss *A-dur* — wird unterbrochen durch ein *Presto* $^2/_4$-Takt (*Intermezzo*); ob zum Vortheil der Romanze, mag dahin gestellt bleiben. Uns scheint es den einheitlichen Eindruck derselben abzuschwächen, ausserdem können wir es auch an sich besonders reizvoll nicht finden. Die Orchesterbegleitung stützt gut und lässt die Melodieen wirksam hervortreten, ohne dabei die Solostimme zu drücken. *Frdk.*

Für Violine mit Begleitung des Pianoforte.

Hugo Wehrle. Serenade und Scherzo für Violine mit Begleitung des Pianoforte. Op. 6. Pr. 4 *M* Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Von Interesse, dem das Opus gewidmet ist, mit seiner vollendeten Technik und seinem bezaubernden Ton gespielt, werden die beiden Stücke ohne Zweifel sehr beifällig aufgenommen werden. Aber auch weniger bedeutende, doch tüchtige Spieler werden mit ihnen sich insinuiren, wenn auch gerade nicht durchschlagende Erfolge erzielen können. Besondere Tiefe oder hochinteressante Eigenschaften anderer Art besitzen sie nicht; sie gehören mehr zur Gattung solcher Salonmusik und diese hat ja auch ihre Berechtigung. Geiger, welche sie pflegen, mögen die beiden Stücke nicht unberücksichtigt lassen.

Gottfried Herrmann. Erholungsstunden des Violinspielers. Eine Sammlung auserwählter Opern- und Volksmelodieen, instructiv und fortschreitend bearbeitet, in 6 Heften. Ausgabe für Violine mit Begleitung des Pianoforte. Heft 1, 2, 3 à 2 *M* 50 *Pf*. Braunschweig, Julius Bauer.

Von dieser Sammlung sind liegen uns die drei ersten Hefte vor. Sie bringen in bunter Reihenfolge und nach und nach zunehmender Schwierigkeit — die jedoch immer noch nichts zu bedeuten hat — Volksweisen, bekannte andere Lieder, Chorāle, Melodien aus deutschen, italienischen und französischen Opern, auch reie Instrumentales, z. B. das *Allegretto* aus Haydn's Militairsymphonie. Zwei Volksweisen »Heil dir im Siegerkranz« und »Letzte Rose« sind mit Variationen versehen. Alles, auch die Begleitung, ist verhältnissmässig leicht gesetzt, so dass die Sammlung ihrem Zweck entsprechen und dilettirenden Violinspielern zu angenehmer Unterhaltung dienen dürfte. Mag der Herausgeber nur darauf bedacht sein, die Melodien immer treu wiederzugeben, besonders die Volksweisen. Die Melodie von »Gott erhalte Franz den Kaiser« ist nicht richtig, die aus »Letzte Rose« nicht in ihrer besten Lesart notirt. Man soll hierin, und käme es nur auf einen einzigen Ton an, stets mit der grössten Gewissenhaftigkeit verfahren. Nicht richtig im erstgenannten Liede sind die beiden Achtel *h c* in Takt 3, sie müssen *c fis* heissen; nicht richtig sind auch die beiden ersten Achtel *d e* im folgenden Takt, statt ihrer musste ein Viertelnote *e* gesetzt werden. Im zweiten Liede stehen wir auf einem Fusse, weniger fest bei der »letzten Rose«, weil es sich hier schon um die Wahl der Lesart handelt. Die beste und charakteristischste hat der Herausgeber nicht gewählt; wir brauchen ihn nur auf den dritten Takt zu verweisen, dessen letztes *h* zumal sehr geschmacklos ist. Und was hat den Herausgeber veranlasst, in dem Mendelssohn'schen Liede »Es ist bestimmt in Gottes Rath« am Schluss einen Takt zu streichen? Fühlt er nicht, dass darunter Symmetrie und Periodenbau des Liedes empfindlich leiden? Wünschen möchten wir auch, dass die Melodien für Auge recht deutlich abgegrenzt würden, damit der mit ihnen weniger oder nicht bekannte Spieler nicht Gefahr läuft, etwaige aus Vor-, Zwischen- oder Nachspielen bestehende eigne Zuthaten des Herausgebers, von denen übrigens in diesen Heften löblicherweise nur sehr spärlicher Gebrauch gemacht ist, als zur Melodie gehörig zu betrachten. Wir halten es mit für eine Hauptaufgabe derartiger Sammlungen, dem Spieler den reichen Melodienschatz des In- und Auslandes zu vermitteln und zwar auf dem Papier so, dass er nicht genöthigt ist, nach Anfang, Verlauf und Ende der Melodie zu suchen. Im Uebrigen halten wir die Sammlung für recht brauchbar. *Frdk.*

Für Violoncell mit Pianoforte.

Louis Lübeck. Concert-Allegro für Violoncello mit Begleitung des Pianoforte oder des Orchesters. Op. 4. Ausgabe für Violoncell mit Pianoforte. Pr. *M* 6,50. Leipzig, Rob. Forberg.

Als Musikstück an sich ist das Concert-Allegro nicht von grosser Bedeutung; es bewegt sich in ausgefahrenen Geleisen, erweitert sie wo möglich noch. Sonst ist es sehr violoncellmässig und nicht ungeschickt geschrieben, es bevorzugt den Gesang, ohne das virtuose Element ganz bei Seite zu setzen und wird sich es, von Virtuosen gut gespielt, dankbar hören lassen und Beifall erwerben können. *Frdk.*

Kammermusik.

S. Jadassohn. Drittes Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 66. Pr. 6 *M* Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Tiefe Gedanken offenbart uns das Trio nicht, scheint es auch nicht offenbaren zu wollen. Es will vielmehr gut unterhalten und das thut es in gefälliger, kurzer und bündiger Form. Da es auch recht fliessend geschrieben und ziemlich leicht zu executiren ist, so dürfte es sich bald Freunde erwerben. Seine Sätze sind: *Allegro patetico* (G-moll C), Romanze (G-dur $^2/_4$, *Andante*), das hinleitet in ein recht hübsches *Allegro grazioso* (Es-dur C), das *Allegro finale* (C-moll C) ist recht kurz, beinahe zu kurz ausgefallen, ein etwas längeres Ausleben würde keinenfalls geschadet haben. Doch lieber zu kurz, als zu lang. Nichts fataler, als wenn der Componist das Ende nicht finden kann. *Frdk.*

Neue Opernaufführungen in Paris.

Théâtre de l'Opéra-Comique: **Jean de Nivelle**, komische Oper in drei Acten. Worte von den Herren Edmond Gondinet und Philippe Gille, Musik von Herrn Leo Delibes.

(Nach dem Feuilleton des Journal des Débats.)

Nach der Partitur, welche der Pariser Heugel herausgegeben und mit einem eleganten Titelblatt, das kriegerische Attribute darstellt, ausgestattet hat, wäre Jean de Nivelle eine grosse Oper; nach dem Anschlagzettel ist es eine komische Oper. Der Zettel musste sich nach der Regel des Hauses richten, das zur Aufführung von komischen und nicht von grossen Opern bestimmt ist. Allein das beweist wenig, nachdem das Haus unter Umständen, welche leicht nachzuweisen wären, nicht immer die Regel respectirt hat, nach welcher es sich richten soll, und zwar eben so wenig die Regel, wie die Tradition. Es genügt in der That das Vorhandensein von ein paar Zeilen Dialog, um keine Gesetzesübertretung zu befürchten und um der Opéra-Comique in dem gewähren zu lassen, was sie für ihre Interessen am vortheilhaftesten hält.

Es sind mehr als zwei Zeilen Dialog in »Jean de Nivelle«; ich gebe sogar zu, dass der Dialog einen sehr bedeutenden Platz in diesem Werke einnimmt. Aber auch das beweist nichts

viel, ja es beweist sogar nichts; nachdem der Dialog, selbst wenn er zuweilen einem Werke etwas Komisches einstreut, eine Opéra seria doch nicht abhält, als solche zu gelten. Als Beispiel führe ich an: »Freischütz«, »Don Juan« und »Fidelio«. Ich rufe jedoch hiermit, ohne auch an eine Beziehung oder einen Vergleich zu denken, sehr grosse Erinnerungen wach.

Ob nun als komische, als lyrische oder als grosse Oper, es hat »Jean de Nivelle« tapfer seinen Platz auf dem Zettel jener Bühne erobert, auf welcher vor ihm »Mondo und Juliet« und »Cinq Mars« aufgetreten sind, und ich hoffe, dass er ihn behaupten werde. Es schien, als ob es zu dieser ersten Aufführung nie kommen sollte. Man kündigte »Jean de Nivelle« an, wir glaubten schon ihn zu haben, und siehe da, er entschlüpfte uns. Ein Schauspieler, eine Grippe waren zu pflegen, eine Situation war zu ändern; man konnte weder mit den Autoren, noch mit den Künstlern, doch mit dem Director zu Ende kommen, jeder Tag brachte neue neues Hinderniss, also neu anlaufende Verzögerung und man musste wieder von vorne anfangen. Zum Glück werden die Gruppen corrigirt, und es ist selten, dass zwei geistreiche Männer, verbündet mit einem Musiker, sich nicht hier eine umzugestaltende Situation oder eine Verbesserung anzeigen können. Aber wie schnell vergisst man alle diese Bemerkungen, alle diese Zwischenfälle und Widerwärtigkeiten, wenn der Vorhang endlich doch aufgeht, und insbesondere wenn er nach einem Erfolge niedergeht!

In der That war diese erste Aufführung von »Jean de Nivelle« eine sehr schöne. Ich sah schon öfters ein fieberhafteres, aufgeregteres, stürmischeres Publikum, aber selten ein sympathischeres. Sympathisch für die Autoren der Dichtung, sympathisch für den Componisten. Es war sogar, noch vor sich der Vorhang hob, sympathisch für die aus der Elite der Truppe des Herrn Carvalho gewählten Künstler. Unglücklicher Weise hat Mme Bilbaut-Vauchelet nicht immer richtig gesungen, und eben so wenig waren ihre Vocalisen von tadelloser Reinheit. Wir schreiben dies seinem Zustande von vorübergehender Ueberanstrengung zu, der durch die vorzüglichen Excentricitäten der Königin der Nacht veranlasst worden sein mag, einer Partie, bei welcher sich vielleicht Mlle Bilbaut-Vauchelet nicht genug geschont hat.

Das Sprichwort: »Das ist der Hund von Jean de Nivelle, welcher davon läuft, wenn man ihn ruft« ist, wie die meisten Sprichwörter, unwahr. In der Geschichte des »Jean de Nivelle« kommt kein Hund vor, oder vielmehr, der Hund ist Jean de Nivelle selbst. Er hatte sich nach Burgund geflüchtet, sein Vater, der der Sache Ludwig's XI. treu geblieben, liess ihn unter Trompetenschall zur Rückkehr auffordern. Jean leistete der Aufforderung des Urhebers seiner Tage keine Folge; dieser behandelte ihn sodann wie einen Hund und enterbte ihn. Daher kam es, dass die burgundischen Bauern, in deren Mitte er lebte, auf ihn weisend sagten: der ist der Hund von Jean de Nivelle, der davon läuft, wenn man ihn ruft. Nach alledem ist es sehr möglich, dass Jean de Nivelle, welcher sich im Bedachten Wams gehüllt und der Sage nach die Schafe hütete, zugleich einen Hirtenstab und einen Hund hatte, einen kurzgeschwänzten Hund mit struppigem Felle, wie eben die meisten Schäferhunde sind.

In dem Stücke der Herren Gondinet und Philippe Gille überwuchert die historische und legendäre Lesart das Sprichwort. Hier ist Jean, den man ruft, und es ist Jean, der nicht kommt. Sie sind übrigens recht frisch und artig, die jungen Winzerinnen, die ihre Nachbarinnen an dem entkommenden Schäfer verüben. Man hat sie eigens für diese Gelegenheit ausnahmsweise aus dem Conservatoire in der Rue Bergère kommen lassen, und ihre Anwesenheit auf der Scene der komischen Oper modificirt auf die angenehmste Weise den gewöhnlichen Anblick des Chors.

Jean ist nur empfänglich für Arlettens, der Nichte der Simone, Simone, einem braunfarbigen Hexe, welche in Burgund von einer Zigeuner-Bande zurückgelassen worden war und Liebestränke verkauft. Aber Simone hat keineswegs die Absicht, Arlettens Hand in die des Jean zu legen. Sie ist entschlossen, dieselbe mit ihrem Sohne Thibaut zu verheirathen. Unglücklicher Weise — und dadurch werden die Projecte der Zigeunerin etwas gestört — ist Thibaut unter Schloss und Riegel, weil er ein Collier verschwinden liess, das er seiner Cousine zur ihrer Hochzeit darbringen wollte.

Und er liebt nun Thibaut Arletten, diese aber nicht ihn. Simone lässt sich zu einem Akt der Rohheit gegen ihre Nichte hinreissen, während der schöne Schäfer Jean erscheint. »Zurück!« ruft er nun, »ich dulde nicht, dass man diesem Kind berührt!«

Jean besingt hierauf in ein paar artigen Couplets sein unstätes Leben und seine Liebe. Nachdem Simone, die alles weiss, ihrer Nichte die Herkunft und Eigenschaften desjenigen enthüllt hat, der sich für einen simplen Schäfer ausgiebt, entfernt sich Arlette von Jean de Nivelle; dieser begnügt sich damit, ihr beim Scheiden zu sagen, sie möge seinem Throne nicht achten und nur zuweilen des armen Jean gedenken. Sie singt sich mit einem kokettirenden einschmeichelnden Accompagnement bis zu dem aus voller Brust ausgestossenen Abschied des Jean de Nivelle, den hierauf das Publikum ruft und der auch diesmal kommt.

Ich gehe schnell über eine Scene hinweg, die sich zwischen zwei Hofleuten abspielt, zwischen zwei läc   Diplomaten, dem Sire de Malicorne, der von dem König von Frankreich zur Aufsuchung des Jean de Nivelle abgesandt ist, und dem Baron de Beautreillis.

Dieser Baron de Beautreillis besitzt eine Nichte, Namens Diana, die durch nichts so die poetische Geliebte des Endymion erinnert, als dadurch, dass auch sie in einen Hirten verliebt ist. Jean ist derjenige, den sie liebt, doch ihr Vater beabsichtigt sie mit dem zu vermählen, der eines Tages Karl der Kühne sein wird, mit dem Grafen von Charolais. Da herrscht schon Rivalität zwischen Arlette und Diana, und besser möchte man es glauben, dass man die Nichte der Simone geistreich der Tochter des Baron de Beautreillis an den Hof von Burgund folgen sieht.

Jetzt scheint uns der richtige Augenblick, uns einem gewissen Saladin d'Anglure vorzuführen, einem vornehmen Herrn, der ein wenig gegen den alten Herzog conspirirt und der Arletten zärtliche Blicke zuwirft, ohne alle Hoffnung jedoch, von ihr geliebt zu werden. Er hat das Geheimniss des jungen Mädchens erfasst und ergreift die erste Gelegenheit, sie in den Augen des verliebten Schäfers zu ruiniren; eine Gelegenheit, die nicht auf sich warten lässt, da Jean der Erinnerung an Arletten nicht widerstehen kann, und nun, da man ihn nicht ruft, kommt. Nach einer etwas lebhaften Auseinandersetzung kreuzen die beiden Rivalen die Schwerter. Saladin fällt. Dem Mörder droht der Tod. — »Ja, schützt denn mein Leben, wenn es euch beliebt« sagt Jean zum Grafen von Charolais, der fest entschlossen ist, den Tod seines Freundes zu rächen.

Doch will ich sterben nur als Edelmann.
Mein Name ist: Johann
Herzog von Montmorency!

Auf diesen Namen hin und ungeachtet der Reclamationen des Sire de Malicorne, der seinen Gefangenen festzuhalten strebt, lässt ihn der Graf von Charolais frei, da es nur den loyalen Gegner des Saladin d'Anglure vor sich zu sehen glaubt. Aber plötzlich sich besinnend, bietet er, während schon die Trompeten kriegerische Fanfaren blasen, dem Jean an, unter dem Banner Philipps gegen den König von Frankreich zu kämpfen und Jean beeilt sich dies anzunehmen.

Wie folgen kühnen Mathes
Der Siegesfahne nach
Wie achten nicht des Blutes,
Bedenk des höchsten Gutes
Zieh'n wir zur Schlacht!

Ich bemerke, dass diese Verse, welche mit voller Stimme von allen auf der Bühne der Opéra-Comique vereinigten Massen gesungen, und von der gesammten Macht des Orchesters begleitet werden, eben deshalb nicht zu verstehen sind.

Über den Schluss des zweiten Actes mit zwei Worten kann ich den dritten erzählen. Jean hat während der Schlacht (der Schlacht von Montlhery) dem Grafen von Charolais das Leben gerettet; nie und nun quält Arlette, welche der Armee mit ihrer exzentrischen Freundin Diana de Beaurevoir gefolgt ist, die sich für diese kriegerische Unternehmung wie Bradamante costümirt hat. Arlette, welche Jean noch immer liebt, findet sich wieder in dessen Gegenwart. So sind die Geschicke des Krieges doppelt glückliche Geschicke, weil Jean de Montmorency, elektrisirt durch den Anblick des Banners von Frankreich und einem Schlage seinen Patriotismus erwachen fühlt, dabei aber in einen Hinterhalt französischer Soldaten gefallen wäre, wenn ihn nicht Arlette von der Gefahr unterrichtet hätte. Allein da alles ein Ende nehmen muss, und zwar insbesondere an der Opéra-Comique ein gutes, so überbringt man Jean die Gnade des Königs Ludwig. Nachdem es jedoch dieser Gnade nicht recht traut, so beschliesst er mit Arlette sich auf das Land zurück zu ziehen, in die Gegend von Dijon, und Jean de Nivelle zu bleiben wie vorher.

Manche behaupten, dass das Gedicht von »Jean de Nivelle« unverständlich sei. Ich weiss nicht, ob ich es verstanden habe; aber ich bin trotzdem sicher, es richtig erzählt zu haben.

Ein Gedicht, das dem Musiker Gelegenheit bietet, Liebes- und Kriegsgesänge, Geschichten, Balladen, Romanzen und Couplets zu componiren, ein Gedicht, worin Lachen und Weinen, ein Zweikampf, ein ländliches Fest, Bauern und Soldaten, ein Schloss, zwei Diplomaten, ein Prinz, eine Zauberin, Schnitter, Pagen und Truppen vorkommen, — muss denn ein solches Gedicht, um zu interessiren und zu unterhalten, auch noch verständlich sein? O, ich kenne gar viele, die man leicht und immer wieder hört, die aber noch weit weniger verständlich sind als dieses. Man ist eben an diese Unverständlichkeit gewöhnt. Und so wird man sich auch an die des »Jean de Nivelle« gewöhnen.

Der Tanz ist nicht mein Domaine; ich kann daher hier nicht von den Erfolgen berichten, welche die für die grosse Oper geschriebenen reizenden Ballets des Herrn Leo Delibes im Verlaufe einiger Jahre errungen haben. Herr Delibes hat aber keineswegs blos Ballets componirt, so ist auch der Autor einer Menge von Operetten und einer komischen Oper mit dem Titel »Der König hat es gesagt«, welche unglücklicher Weise im Moment einer gouvernementalen Krise zur Aufführung kam, während welcher die Gemüther nicht zur Musik aufgelegt waren. Ich erinnere mich, dass dieses Werk gelobt worden ist, und ich habe auch keineswegs die Verve, den Geist, die melodische Leichtigkeit, die tolle Lustigkeit jener kleinen Partituren mit den Titeln »Zwei alte Garden«, »Sechs Töchter zu verheirathen«, »Die Omelette à la Follembuche«, »Der Herr Agios«, »Der Schatz von Chatou«, »Die gekrönte Schlange« und noch vieler anderen vergessen, welche annehmen liessen, dass Herr Delibes mit ganzer Seele sich der Operette zugewendet habe und derselben treu bleiben würde. Er hat sich aber von derselben losgemacht und zwar mit einem Siege, indem er das Ballet »Coppelia« schrieb, ein ausgezeichnetes und hervorragendes Werk. Aber deshalb braucht Herr Delibes nicht mit seiner ersten Liebe und seinen ersten Erfolgen zu verzichten. Wie sind doch die Erinnerungen der Jugend so süss! Man ist zuweilen sehr glücklich, sie in den Stunden der Hoffnungslosigkeit hervorrufen zu können, wenn die Feder versagt, und die Phantasie schwach wird. Denn wenn man auch weiss, wo die Reputation angefangen hat, weiss man wohl jemals, wo sie enden wird?

Herr Delibes gehört zu jener Klasse von Musikern, welche obschon sie für diese oder jene Schule eine Vorliebe haben, doch vorurtheilsfrei sind. Sie sind in der Vergangenheit bewandert, allein auch die Gegenwart interessirt sie und nimmt sie mit solcher Lebhaftigkeit ein, dass nichts, was um sie geschieht, ihnen entgeht; er gehört zu den forschungslustigen, ungeduldigen, unruhigen Naturen, welche zuweilen das finden, was sie suchen, die aber fortwährend darauf ausgehen, zu suchen. Sicherlich — und ich brauche es nicht zu betonen — sind dies Künstlernaturen. Die einzige Gefahr, die sie bedroht, darin, in solchen Bestrebungen sich zu absorbiren, in diesem unablässigen Forschen sich zu verlieren oder wenigstens dabei ein Stück ihrer Originalität einzubüssen. Jedoch möge der, dessen Herz niemals getrübt wurde, dessen Kunst niemals gestrauchelt hat, den ersten Stein auf sie werfen! Ich spreche so gern frei.

Vielleicht könnte ich, dem eigenen Wissen des Lesers vertrauend, mich nun davon dispensiren, meine Empfindungen hinsichtlich der Partitur des »Jean de Nivelle« näher auszusprechen. Ich will aber doch davon reden, wäre es auch nur um deren Feinheiten, die zarten Combinationen, das ingeniöse Vorgehen und die gelungensten Effecte derselben anzuführen. Wir finden darin hier ein Duett des Cello in der Triolenbegleitung der Arietta, dort eine uns einigermassen überraschende enharmonische Modulation, eine beabsichtigte Quintenfolge, anderwärts eine Phrase, die durch eine sehr eigenthümliche Verbindung von Dur- und Moll-Accorden zu Stande gebracht ist. Trompeten-Fanfaren, die sich in verschiedenen Tonarten antworten, gestopfte Hornfiguren, die ihren mysteriösen Reiz über die Erzählung des »Jean de Nivelle« ausbreiten, und endlich ein ganzes Stück (der französischen Marsch im dritten Acte), das im hypodorischen Modus geschrieben ist. Herr Delibes, der seit keinem der charakteristischen Züge des Genies und des Talents der grossen modernen Muster unbekannt ist, der sich wie ein anderer gern mit dem Studium der Werke von Berlioz, Mendelssohn, Schumann und Weber beschäftigt, hat wohl auch die Broschüre gelesen, welche Herr Bourgault-Ducoudray jüngst über die Modalität der griechischen Musik veröffentlicht hat.

Nun wohl, solch ein Werk, an dem so viel studirt hat, wird man studiren und man wird daran ausserordentliches Vergnügen finden, da so viel Interessantes und Ueberraschendes in der Partitur des »Jean de Nivelle« enthalten ist, meines Erachtens der bedeutendsten in der ansehnlichen Reihe von Werken des jungen Componisten. Und vielleicht wird man sich mit Vorliebe mit jenen Stellen beschäftigen, welche auch mir als die gelungensten und besten schienen: mit dem Chor der Schnitter, der Ballade der Mandragora, die im Rhythmus an das artige Lied erinnert, dessen ich kürzlich in »Ruy Blas« gedachte, den Couplets des Jean de Nivelle, dem Duett mit Arlette, von dessen ausgezeichnetem Accompagnement ich oben gesprochen habe, und endlich dem Finale, obwohl hierin eine schwache Reminiscenz an den »Nordstern«, die übrigens niemandem entgehen wird, wahrnehmbar ist.

Soviel vom ersten Act. Nach einem Orchestervorspiele, dessen orchestrale Färbung sehr glücklich gefunden ist, kann man im zweiten Acte schnell über den Bauernchor weg- und ohne weiteres auf das Buffo-Terzett losgehen, das von wahrhaft komischem Ausdruck und von Anfang bis zu Ende sehr gewandt durchgeführt ist. Diejenigen, welche nicht eine ausgesprochene Abneigung gegen jene Gattung vocaler Gymnastik haben, zu welcher die Sängerinnen mit leichter Stimme verurtheilt sind, mache ich auf die Erzählung Arlettens aufmerksam, auf das

pomphafte und kriegerische Finale aber diejenigen durch ganz neue gewaltige Sonoritäten des Orchesters und der Stimmen packen lassen

Wie ein Echo des Jägerchors aus »Euryanthe« schien mir der Chor der burgundischen Soldaten im dritten Acte zu klingen. In der Arie der Arielle ist mir das *Andante* lieber als das *Allegro*. Die ergreifende Scene mit dem Sonnet ziehe ich der etwas manierirten Romanze vor, welche der Graf von Charolais singt und ich erkläre ohne Zögern an, dass das Vereinigungs-Duett zwischen Arielle und Jean sehr schöne Passagen enthält.

Man suche aber in einer de Nivelle nicht die grosse Phrase, die ausgedehnte Phrase mit edlen Conturen, welche das lyrische Drama erfordert, deren die Genre-Oper streng genommen entbehren kann: man suche dort die graziöse und empfindsame Phrase, ungezwungen hauptsächlich, welche dem Genre einer jungen Herrin und den Liebesklagen eines hübschen Hirten entspricht. Diese wird man darin finden.

Das Stück wurde brillant ausgestattet, das Orchester, von Herrn Danbé tüchtig geführt, hat mit seltener Perfection auch die dinnsten Details der Partitur wiedergegeben. Ich habe bereits ehrenhaft genug der kleinen Schwächen der Mlle Isaac-Vauchelet Erwähnung gethan; die Rolle der Sauvan scheint mir bereits für irgend ein phantasievolleres Talent und für ein vollständeres prachtvolleres Organ als das der Mlle Engally passend zu sein; jedoch muss ich zugestehen, dass der Erfolg des Abends den Herren Talazac und Taskin gehörte. Seit lange hat man auf der Scene der Opéra-Comique keinen Bariton mit reizenderer sympathischerer Stimme und keinen Tenor reichlicher mit allen Eigenschaften, welche den wahren Tenor ausmachen, ausgestattet gehört.

München L. v St

Berichte

Kopenhagen, 6 Mai

(*Ant. Rée.*) Die Stagione vmusic., die in Betreff der Concerte, besonders in der letzten Zeit, sehr Vieles geboten hat, geht jetzt bald zu Ende. Sänger und Sängerinnen, Solospieler und Solospielerinnen suchen sich gegenseitig zu übertreffen und ihr Bestes darzubieten, denn Ende gut, Alles gut.

In einem der besagten Concerte trug unser tüchtiger Cellospieler, Robert Hansen, vorwiegend ... Stücke von David Popper vor und entledigte sich dieser Aufgabe auf beste Weise. Das Spiel dieses noch sehr jugendlichen Künstlers ist sicher und ansprechend und sein Ton genügend kräftig. Derselbe hat übrigens öfter gezeigt, dass er auch viel schwierigere Aufgaben in technischer Beziehung zu bewältigen vermag.

Den Cellospielern früherer Zeiten waren dergleichen Aufgaben ganz unbekannt. Eine hohe Stufe in technischer Richtung wurde erst gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts durch Jean Louis Duport (1749—1819), der den Unterricht seines Bruders Jean Pierre (1741—1818) genossen hatte, erreicht. Letzterer war ein Schüler von Berteaut, dem Schöpfer der französischen Violoncellschule, der ausserdem die beiden Janson und den berühmten Cupis bildete.*)

*) Ein paar Bemerkungen in Betreff der Violoncellspieler früherer Zeiten, ähnlich der Bemerkungen in Betreff der früheren Violinspieler einer Nr. 10 des vorigen Jahrgangs dieser Zeitung, dürften vielleicht einigen Lesern nicht unwillkommen sein. Wie die Italiener die Erfinder des Kunstgesanges und der Solo-Violinspieler waren, so waren sie auch die Schöpfer des Solo-Cellospiels. Das Cellospiel ist indessen viel späteren Datums als das Violinspiel. Schon lange Zeit vor Corelli ist von einem bedeutenden Violinspieler Namens Bononcini die Rede. Derselbe dürfte bereits 1711 nach Deutschland, wo man ihn Bononcini nannte, auch der Lehrer Corelli's, Bassani, galt für einen guten Violinspieler. Dagegen erwähnen die frühesten Solo-Cellospieler erst zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts; unter diesen erscheint in (Geburtsjahr unbekannt), Genzinger hatte ... und war ... Spiel entzückt. Er berief ihn 1730 in Wien und auch dieser lebte ihn sehr. Der zweite bedeutende Cellospieler war der oben erwähnte Berteaut (geboren zu Valenciennes 1700, gest. 1756); der sich nach Franciscello gebildet hatte. Etwas später zeichnete sich als Engländer ... Crosdill (1755—1825) als Cellospieler aus. Derselbe war ein Schüler von Janson l'aîné. Die Gebrüder Duport gingen nach Deutschland und hatten da mehrere Schüler. Ein anderer Franzose, J. de Lamare (geb. 1779), kam gleichfalls nach Deutschland, wo er eine Anstellung beim Prinzen Louis Ferdinand, dem Schüler Dussek's, erhielt. Ungern ist zu ... Übergang. Der erste bedeutende deutsche Cellist, nämlich Kriegk geb. 1750, welcher der Lehrer Dotzauer's war. Einer bildete wieder den Carl Schuberth. Bedeutend war zu der Zeit auch J. Duport, der Lehrer von Rodwerts. Der letztgenannte bildete Max Bohrer und Philipp Moralt. In Süddeutschland war Hausschmann, geb. in Bodman 1760, der erste bedeutende Cellospieler. Ein Schüler von ihm, Schlindlöcker, geb. 1753 in Mons, war der Lehrer A. Merk's. Bekannt sind die Lehrer, die Himmelbauer, Bend! und B. Romberg unterrichtet haben.

Berteaut, der bedeutendste Cellist seiner Zeit, war aber auch ein Bonvivant erster Classe und zugleich ein ganz witziger Kopf. Man erzählt, dass ein Ambassadeur ihn einst einlud, bei ihm zu spielen. Berteaut kam, spielte und entzückte. Der Ambassadeur gab ihm 6 Louisd'or und liess ihn in seiner Equipage nach Hause fahren. Dem Berteaut war das versprochene Honorar aber zu gering, und beim Aussteigen gab er es dem Kutscher als Trinkgeld. Der Ambassadeur war dieses ... Verfahren nicht gekränkt; gleichwohl sandte er überrascht dem Künstler ein, gab ihm die doppelte Summe und stellte ihm wieder seine Equipage zur Verfügung. Der Kutscher streckte schon die Hand aus, um das grossartige Trinkgeld in Empfang zu nehmen, da sagte aber Berteaut, indem er anstieg: Non, mon ami, je t'ai payé double pour pour deux fois. Berteaut trat 1730 zum ersten Male in den Concerts spirituels auf. Diese Concerts waren die Vorläufer der Concerts du conservatoire und wurden mehrere Jahre von Gossec, dem berühmten Componisten, geleitet.

Was nun das Violinspiel heutigen Tages betrifft, so haben wir eine Zeit bei uns daran Mangel daran ja, man könnte fast sagen, dass aber diesmal voller Gegenstände. Erst spielte der dicke Dengremont zu wiederholten Malen im Theater des Casino, dann kam die Norman-Neruda, die eine ganze Reihe von Concerten gegeben hat, in welchen fast nur Violine gespielt worden ist. Trotzdem und trotz der unerhört hohen Eintrittspreise waren diese Concerte doch sehr besucht. Was den Dengremont betrifft, so scheint er sich damit begnügen seinen wenigen Zuhörern zu zeigen, dass er mit seinem früheren Können bedeutende Fortschritte gemacht hat. Besonders ... zum Vorschein, wie er die beiden letzten Abtheilungen von Mendelssohn's Concert vortrug; namentlich gelang ihm die Ausführung des Andante. Zur Zeit spielt der kleine Virtuose in Stockholm, wo er nebst seinem Begleiter, der belgischen Pianist Blauw, zu wiederholten Malen im königlichen Theater aufgetreten sind.

Die verschiedenen hiesigen Concertvereine stellen jetzt ihre Thätigkeit ein und werden erst zu Anfang des Herbstes dieselbe wieder aufnehmen. Der Musikverein giebt heute Abend ein Schluss-Concert, das wenig Neues enthält; in dem vorletzten kamen einige Orchesterstücke in pastoralem Stile von Gade zur Ausführung. Das Publikum war über diese Neuheit sehr erfreut. Im letzten Concert für Kammermusik spielten die Mitglieder der Orchesters eine königl. Theater eine Serenade für Blasinstrumente und zwei Streichinstrumente von Dvořák, wodurch der böhmische Componist sich hier eingeführt hat.

Mitte vorigen Monats traten Mad. Sinico-Campobello und Herr Campobello auf dem königl. Theater in zwei Opern (»Faust« und »Don Juan«) auf. Die ausländischen Gäste hatten keinen besonderen Erfolg, obschon ihre Leistungen manches Gelungene enthielten. Mad. Sinico, eine veritable Altmezzo, gebietet jedenfalls über eine mehr angenehme Mezzo-Sopranstimme, und für Herr Campobello ist eine bewunderungswerthe Persönlichkeit und eine stattliche männliche Erscheinung. Zur Zeit concertirt das Ehepaar in Gothenburg. Seit ihrer Abreise von hier ist die Auber'sche Operette »La Neige« zur Aufführung gekommen. Die Ausführung war im Ganzen eine leidliche. Die Auber'sche leichte Musik hört sich ganz angenehm an und enthält manches Charakteristische.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 19. Mai 1880. **Nr. 20.** XV. Jahrgang.

Die musikalischen Handschriften der k. Hof- und Staatsbibliothek in München.

Obwohl beinahe seit vierhundert Jahren Musik gedruckt ist, beträgt doch das, was ungedruckt nur in Handschriften existirt, bloss einen sehr wesentlichen Theil. In der älteren Tonkunst bildet das handschriftlich Erhaltene geradezu die Hauptsache, und musikalische Bibliotheken, welche vorwiegend Compositionen aus den früheren Perioden gesammelt haben, sind auch hauptsächlich durch ihre **Manuscripte** von Bedeutung für die Musikgeschichte.

Zu diesen Bibliotheken gehört in Deutschland namentlich die Münchener. Sie enthält noch heute, und hoffentlich für viele Jahrhunderte, in ihren prachtvollen Handschriften aus dem Reformationszeitalter den Abglanz einer musikalischen Herrlichkeit, welche damals nur in Rom ihres gleichen hatte. In Rom regierte Palestrina, in München Orlando Lasso, und Letzterem ging voraus der hochbedeutende Ludwig Senfl, der Liebling Luthers. Es ist um höchst erfreulich, dass die handschriftlichen Schätze der Münchener Bibliothek von berufenster Seite, nämlich durch den Custos der musikalischen Abtheilung jener Bibliothek, beschrieben sind. Solches geschah in dem vor etwa neun Monaten erschienenen Werke:

Die musikalischen Handschriften der k. Hof- und Staatsbibliothek in München beschrieben von **Jul. Jos. Maier.** *Erster Theil.* Die Handschriften bis zum Ende des XVII. Jahrhundert. München, 1879. In Commission der Palm'schen Hofbuchhandlung. VIII und 176 Seiten gr. 8.

Hiermit liegt also nur die **erste** Hälfte des Verzeichnisses vor. Ueber den Inhalt desselben erhalten wir im Vorworte einige zusammenfassende Nachrichten, welche auch angeben, wo sich der Grundstock dieser Sammlung früher befand. »Die älteren Manuscripte der k. Bibliothek, welche der nachstehende, wiederholten Kürzungen unterworfene Katalog beschreibt, — sagt der Herr Verfasser — enthalten 4345 theils originale theils bearbeitete Musikstücke, darunter 388 Messen und Messentheile, 378 Messenofficien, 337 Hymnen und Sequenzen, 181 Magnificat, 871 Motetten, 187 Chansons, 131 deutsche Lieder, 278 Kammercantaten und Arietten, 727 Lauten- und 787 Orgelstücke u. A. Der Schwerpunkt dieser Sammlung bilden die in den Codices des XVI. Jahrh. enthaltenen Compositionen, die frühere Zeit ist nur spärlich, das XVII. Jahrh. nur lückenhaft vertreten. Aus älterer Zeit möchten die zweistimmigen Motets (No. 851), die Rondeaux von Gilles Binchois (No. 251) und das Hartmann Schedel'sche Liederbuch (No. 358), aus dem XVII. Jahrhundert die Compositionen spanischer Meister (No. 133 B.) hervorzuheben sein. Den Grundstock der Codices des XVI. Jahrh. bilden 71 originale Chorbücher, welche aus der bayerischen Hofkapelle stammen. Diese, meist sehr schön geschrieben (selbst Fétis und Dehn hielten solche beim ersten Einblick für Drucke), enthalten, vielfach in erster und einziger Niederschrift, ein durchaus zuverlässiges Material in correctester Fassung. Es aus diesen Chorbüchern die bayerische Hofkapelle unter der Direction von Ludw. Senfl, Orlando di Lasso und noch unter Kerll und den beiden Bernabei gesungen hat. Diese und 18 andere aus Klöstern stammende Chorbücher, sowie viele in Einzelstimmen erhaltene Codices umfassen, wie ein Blick auf den letzten Theil des Katalogs zeigt, kirchliche und weltliche Tonstücke fast sämmtlicher bedeutender und mancher bis jetzt kaum oder gar nicht gekannter Componisten des XVI. und des XVII. Jahrh. So sind reich vertreten die Zeitgenossen und Nachfolger Josquin's, dann Heinr. Isaak und L. Senfl (in ihres Theil nicht gedruckten Messen und dem ganze Kirchenjahr umfassenden Messenofficien), namentlich aber Orlando di Lasso in 811 theilweise mit den Daten der Niederschrift versehenen Compositionen, unter welchen manche noch nicht gedruckte (z. B. Messen, Hymnen des Kirchenjahres, Lamentationen und andere Charwochengesänge), ferner die Meister des französischen und deutschen Liedes.

»In unserem Katalog sind die Handschriften nach ihrem Inhalt, so gut dies die vielen Miscellanbände erlauben, in folgende Gruppen geordnet:

No.	1—53	Messen und Messentheile,
No.	54—72	Messenofficien (Introiten, Gradualien etc.),
No.	73—182	Magnificat, Antiphonen, Psalmodien, Hymnen (nebst Sequenzen) etc.,
No.	183—188	Motetten,
No.	133—199	Villanellen,
No.	200—213	spanische, französische, italienische und deutsche Lieder,
No.	214—236	Arietten, Kammercantaten und Opern,
No.	262—270	Lauten-, Orgel- und Clavierstücke,
No.	271—278	Musikalische Tractate, welche nicht schon unter den lateinischen Codices beschrieben sind.

»Die Anordnung des Katalogs wurde in folgender Weise vorgenommen. Nach der äusseren Beschreibung eines Codex, der Angabe seiner Herkunft und nach Aufzählung der enthaltenen Musikstücke folgen die nöthigen technischen und kritischen Erläuterungen, dann die Nachweise, in welchen anderen Handschriften etwa jene Musikstücke vorkommen und — als wesentliche Aufgabe dieses Katalogs — ob und wo dieselben in gleichzeitigen oder späteren Drucken veröffentlicht und welche die anonymen Stücke bestimmten Meistern zuzuweisen sind.« (S. V—VI.) Bei dieser Untersuchung, die ebenso mühsam als glücklich genannt werden muss, wurde der Autor durch den ihm mehrfach als musterhaft erwähnten Katalog Jos. Müller's über die musikalischen Schätze der Königsberger Universitätsbibliothek, sowie durch verschiedene bibliographische Arbeiten von R. Eitner wesentlich gefördert, woraus man mit Vergnügen ersieht, dass wenigstens in diesem Zweige der Musikwissenschaft eine wirkliche Unterstützung der einen Arbeit durch die andere stattfindet, was in den anderen Branchen leider sehr wenig der Fall ist.

(Schluss folgt.)

Michael Kelly's Lebenserinnerungen

Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

II.

Aufenthalt in Italien.

(Schluss.)

Venedig im Herbst. Der spanische Componist Martini. Die Theoretiker Martini und Sala. Bedeutung der Melodie in der Musik. Haydn's Worte darüber. Beifall der Sängerin Storace. Aufführung von Anfossi's Oratorium. Der österreichische Gesandte engagirt Kelly und Storace. Kaunitz und Mancini für eine komische Oper nach Wien. Französische Schauspieler in Wien. Kelly verlässt Italien.

Venedig. Während ich mich in Bologna aufhielt, wurden mir von Signor Tamburini, dem grossen Theatermakler, zwei Engagements für den Herbst und den Carneval angeboten, das eine nach Barcelona in Spanien und das andere nach Warschau; ich war aber genöthigt, beide abzuschlagen wegen meines Engagements in Venedig, wohin ich kurz nachher aufbrach, und einige Tage darauf kehrten Graf Vidiman und Signora de Petris von Udine dorthin zurück. Es war im October, und die Theater geöffnet; die Piazza S. Marco entfaltete ihre ganze Pracht und war gedrängt voll von Masken u. s. w. Ich machte dem Grafen und der Signora meine Aufwartung; der Graf rieth mir, mein Hôtel zu verlassen und während der abgemachten Zeit in Venedig das Haus der Signora De Petris zum Wohnorte zu nehmen, wo ein viel gemüthlicheres und billigeres Leben für mich sei. Ich bewohnte nun dort wo gut ausgestattetes Zimmer und hatte meinen Platz bei der Tafel, welche selbst einen Apicius befriedigt haben würde. Graf Vidiman war Präses eines eleganten Casinos in der Piazza S. Marco, wo er jeden Abend mit vielen Freunden zusammentraf; vom Theater zurückgekehrt, wurde auch immer etwas musicirt, wobei die Signora zugegen war, und nachher wurde zu Abend gegessen. Signora de Petris hatte in jedem Theater ihre eigne Loge, wohin ich sie zu begleiten pflegte.

Im Theater S. Marco saas ich gewöhnlich als Musikfreund am Clavier und accompagnirte die komischen Opern, — dieses war für mich sowohl ein Vergnügen als auch eine Belehrung. Das Theater S. Samuele brachte eine sehr gut besetzte komische Oper; die hervorragendste Persönlichkeit war meine Freundin Fräulein Storace, sie erntete ungeheuren Beifall. Signor Vicente Martini, der berühmte spanische Componist, componirte die Oper; dieselbe war eine Seele von Melodie, und Melodie ist die seltenste Gabe, die ein Componist besitzen kann und welche nur Wenige erlangen. Ich kann aus eigener Erfahrung bezeugen, dass ich eher einen und zwanzig gute Theoretiker als einen guten Melodisten gefunden habe: die Natur macht das eine, Studium das andere. Zwei der grössten Theoretiker, denen ich je begegnet bin, waren Padre Martini aus Bologna und Sala, der Leiter des Conservatoriums della Pietà in Neapel; doch kann ich mich nicht erinnern, dass einer von ihnen je eine bemerkenswerthe Melodie hervorgebracht hätte, ich meine eine von solchen, die man, wie unser mit Recht berühmter Dr. Arne sagte, »in den Strassen auf den Drehorgeln trifft«.

Ich kann nicht umhin, hier das anzuführen, was der unsterbliche Haydn über Melodie geäussert hat. Er sagte: »Es ist die Arie (Air), welche den Reiz der Musik ausmacht, und sie ist zugleich diejenige, was am schwersten zu produciren ist. Geduld und Studium genügen zu der Composition angenehmer Klänge, aber die Erfindung einer schönen Melodie ist das Werk des Genies. Die Wahrheit ist, dass eine schöne Melodie weder Ornament noch Beihülfe bedarf, um zu gefallen; — will man wissen, ob sie wirklich schön sei, so singe man sie ohne Begleitung.«

Signora Storace machte übervolle Häuser; sie rief allen, die Sie kannten, ein Benefiz, das erste, welches in Venedig für irgend einen Mitwirkenden stattfand; aber als Engländerin wurde es ihr gewährt. Das Haus war überfüllt; ihre Mutter stand an der Thür, um das Geld einzunehmen; die gütigen und freigebigen Venetianer zahlten nicht nur das übliche Eintrittsgeld, sondern liessen auch allerlei Schmuckgegenstände, Uhrketten, Ringe u. s. w. bei ihr. Es war dies sehr vortheilhaft für sie und ein hohes Compliment für ihre Talente.

Bis zum Ende des Carnevals verbrachte ich hier meine Zeit mit geringen Abwechslungen im grössten Luxus und in einem Taumel von Vergnügungen. Wir begannen die Proben von Anfossi's Oratorium, und in der ersten Fastenwoche begannen die Aufführungen an. Ich sang eine Arie, welche ausdrücklich für mich componirt und aus Anfossi aus London an den Grafen Vidiman geschickt war. Nichts konnte den Glanz von Signora de Petris' Vortrag und Ausdruck übertreffen; sie sang hinreissend, und wir wiederholten das Oratorium acht Abende vor der vornehmen Welt, welche durch den Grafen und die Signora dazu eingeladen war. Signor Giacomo Bianchi, damals Dilettant, ein Mann von achtbarer Familie und angenehmer Sänger, war ein besonderer Freund von ihr; aber einem Umstande zufolge, der verderblich auf sein weiches Gemüth wirkte, verliess er Venedig und begab sich nach England, wo er ein bedeutender Gesanglehrer wurde, geschätzt von allen seinen Freunden wegen seines einnehmenden Wesens und seiner Talente und vom Grafen Barsanti und dessen Gemahlin hoch begünstigt.

Eines Morgens ward ich von Sr. Excellenz dem österreichischen Gesandten ersucht, mich am Abend zu ihm zu begeben. Ich machte ihm meine Aufwartung, und er theilte mir mit, dass er einen Brief vom Fürsten Rosenberg, dem Oberhofmarschall Sr. Majestät des Kaisers Joseph II. von Deutschland, erhalten habe, mit dem Befehl, italienische Sänger für eine komische Oper zu engagiren, welche am Wiener Hofe zur Aufführung gelangen sollte; keine Kosten sollten gespart und keine untergeordnete, sondern nur Künstler ersten Ranges dazu genommen werden; auch wären die bestimmten Rollen ledigliich nach den Fähigkeiten der Sänger zu vertheilen, ohne andere Rücksichten, wie der vom Kaiser ernannte Director es bestimme.

Seit längerer Zeit hatte die italienische Oper am Wiener Hofe aufgehört, und eine ausgewählte französische Theatertruppe war an ihre Stelle getreten. Der Kaiser und sein Hof residirten in Schönbrunn, und dort fanden die Vorstellungen der französischen Gesellschaft statt; im Palast waren besonders

dere Zimmer für die Schauspieler reservirt, und eine reiche Tafel ward täglich auf sein Geheiss für sie hergerichtet. Eines Tages, während sie ihren Wein tranken und ihn schlecht machten, ging der Kaiser durch den Speisesaal, welcher in den königlichen Park führte. Mit der seiner Nation und Profession eigenthümlichen und so sonderbaren Beschaffenheit sprang der Buffo vom Tische auf mit einem Glase Wein in der Hand, folgte Sr. Majestät und sagte: »Sire, hier ist eine Probe von dem abscheulichen Wein, den Ihr Proviantmeister uns vorsetzt; seine Behandlung ekelt uns alle an und bitten wir Euer Majestät, uns etwas Besseres zu senden, denn es ist wirklich unmöglich ihn zu trinken — es soll Burgunder sein — probiren Sie ihn, Sire, Sie werden ihn gewiss nicht dafür halten.« Der Kaiser probirte den Wein mit der grössten Gelassenheit und erwiderte: »Ich finde ihn ausgezeichnet, wenigstens gut genug für mich, obgleich er vielleicht für Sie und Ihre Gefährten nicht edel genug ist. In Frankreich haben Sie ihn gewiss viel besser.« Hierauf wandte er sich um und befahl sogleich dem Oberhofmarschall, das ganze Corps dramatique zu entlassen und sofort aus Wien zu entfernen. Sie bereuten ihre Thorheit, aber Seine Majestät wollte niemals mehr von ihnen hören, und ihre Anmaassfechheit veranlasste die Einführung einer italienischen Oper in Wien.

Graf Durazzo las den Brief, welcher diese Anekdote enthielt, einer zahlreichen Gesellschaft in seinem Hause vor und alle amüsirten sich sehr darüber. Er fragte mich darauf, ob es mir angenehm sein würde, nach Wien zu gehen, er würde in dem Falle mich in die Liste des Personals aufnehmen. Ich dankte Sr. Excellenz und antwortete, dass ich nichts Besseres wünschen könne. Die Gräfin Rosenberg versprach mir gütigst, wenn ich dahin ginge, würde sie mir einige Briefe mitgeben, welche von grossem Nutzen für mich sein dürften, und der Graf wünschte, ich möchte mir die Sache einige Tage überlegen und dann wiederkommen und ihm meine Vorschläge bringen. Da das Engagement mit Graf Vallmann seinem Ende zuging, erwähnte ich gegen diesen das mir gemachte Anerbieten, welches er für höchst vortheilhaft hielt. Durch seinen uneigennützigen Rath bestimmt, machte ich dem Gesandten meine Aufwartung und schloss ein Engagement für ein Jahr ab; meine Salair betrug 100 venetianische Goldducaten (£ 200) nebst freier Wohnung, Heizung und vier grossen Wachslichtern per diem, wie es herkömmlich war. Ich unterzeichnete das Abkommen mit Sr. Excellenz höchlich befriedigt und schätzte mich sehr glücklich, dass es zu Stande gekommen war. Meine Freundin Storace wurde ebenfalls engagirt, und die besten komischen Sänger in Europa, Benucci und Mandini.

Als die Zeit meiner Abreise heran kam, gab die Gräfin von Rosenberg ihrem Versprechen gemäss mir einen Brief an ihren hohen Verwandten, den Oberhofmarschall, einen an den Fürsten Karl von Lichtenstein, Gouverneur von Wien, und einen an den dortigen englischen Gesandten Sir Robert Keith. Vom Grafen Durazzo hatte ich Briefe an die Feldmarschälle Lacy und Laudon, sowie an den witzigen Fürsten de Ligne. Niemals vielleicht besass ein junger Mann einflussreichere Empfehlungen als diese. So vorbereitet, machte ich mich am Montag in einem Calessino auf den Weg, und es war mit schwerem Herzen, dass ich das theure Italien verliess, wo ich so warm patronisirt war und so viele Güte und Gastfreundschaft empfangen hatte.

III. Aufenthalt in Wien.

Kelly in Wien. Kapellmeister Salieri. Die italienische Oper im kaiserlichen Palast. Wien und Wiener, allgemein verbreitete Musikliebe. Der Prater und Belustigungen. Salieri und der wilde Eber. Tanzwuth. Die Walzer der Wienerinnen.

Nach einer ermüdenden Reise langte ich in Wien an und stieg im »Weissen Ochsen« ab und machte am nächsten Morgen Signor Salieri meine Aufwartung, um ihm einen Empfehlungsbrief von Signor Bertoni zu übergeben. Salieri war ein Venetianer und als Schüler des gefeierten Componisten Hasse. Salieri selbst war ebenfalls ein Componist von Bedeutung. Er war Maestro di cappella am Wiener Hofe und ein grosser Liebling des Kaisers. Er leitete die Opernaufführungen am Clavier und war Director unter dem Fürsten Rosenberg, dem Oberhofmarschall des Hofes. Er war ein kleiner Mann mit einem ausdrucksvollen Gesichte, und seine Augen waren von Genie erfüllt. Ich habe Sterne's Mutter oft sagen hören, dass er Garrick ausserordentlich ähnlich war. Er empfing mich höflich und theilte mir mit, dass die Oper »La Scuola de' Gelosi« die erste sei, welche zur Aufführung kommen werde und in welcher ich mein Debut zu machen habe. Er begleitete mich zu den Zimmern, die für mich bestimmt waren und elegant meublirt, im ersten und zweiten Stockwerk lagen, im herrlichsten Theile Wiens. Ich war wie gebräuchlich mit Feuerung und Licht versehen, wie auch mit einem Wagen, um mich zu den Proben und Vorstellungen zu fahren.

Nachdem ich mich in meiner neuen Wohnung hinreichend eingerichtet hatte, überbrachte ich alle meine Empfehlungsbriefe und war von der Aufnahme der Adressaten entzückt, besonders von der bei den Marschällen Laudon und Lacy und bei Sir Robert Keith. — Die Freundlichkeit des Letzteren war in der That sehr schmeichelhaft für mich. Ich war äusserst froh und hielt Wien für eine höchst angenehme Stadt und für einen reizenden Wohnort. Vierzehn Tage nach meiner Ankunft ward das Theater eröffnet. Die Aufnahme von Fräulein Storace und von Benucci war wirklich enthusiastisch, und es ist mir vielleicht zu sagen gestattet, dass ich mich durchaus nicht über die meinige beklagen konnte.

Der Kaiser Joseph II., begleitet von seinem Bruder Maximilian, dem Erzbischof von Cöln, wohnte der Vorstellung bei, und beide gaben ihre Zufriedenheit kund durch den uns gespendeten Beifall. Zu dieser Zeit war der Wiener Hof vielleicht der glänzendste in Europa. Das Theater, welches einen Theil des königlichen Palastes bildet, entfaltete einen Glanz von Schönheit und Reichthum. Alle Classen der Gesellschaft schwärmten für Musik, und die meisten von ihnen verstanden diese Wissenschaft vollkommen. Damals war Wien in der That ein Ort, wo Vergnügen Tag und Nacht die Oberherrschaft hatte.

Die Frauen sind im Allgemeinen schön; sie haben angenehme Gesichtszüge und eine gleichmässige Figur, besonders die niederen Volksclassen. Alle weiblichen Dienstboten zeigen gern ihre Füsse (die gewöhnlich hübsch sind) und streben eifrig, sich hübsche Schuhe und Strümpfe zu verschaffen. Wien selbst enthielt damals gegen 80 000 bis 90 000 Einwohner und ist von Befestigungen umgeben, welche sehr angenehme Spaziergänge bilden; — die Wälle sind malerisch schön. Wien hat zwei Vorstädte, welche den Beschreibungen gemäss 170 000 Einwohner aller Art enthalten. Der prachtvolle Donaustrom fliesst durch die Mitte der Stadt und trennt an der einen Seite die Vorstadt Leopoldstadt vom Prater, den man für die schönste Promenade Europas hält. Die Vorstädte sind reich an prachtvollen Palästen. Unter den hervorragendsten sind diejenigen des Fürsten Schwarzenberg und des Fürsten Adam Ausberg (Auersperg) u. s. w. Ich hatte die Ehre, zu den Günstlingen des Fürsten Ausberg zu zählen. Derselbe war ein grosser Förderer der musikalischen Aufführungen. In seinem Palaste war ein schönes Theater, wo ich die Gräfin Hatzfeld in Gluck's tragischer Oper »Alceste« ihre Rolle vortrefflich spielen sah. Sie war eine reizende Frau und sehr talentvoll.

Den Prater halte ich, wie ich schon vorhin erwähnte, für die schönste öffentliche Promenade in Europa; er übertrifft in seiner Mannigfaltigkeit bei Weitem unseren schönen Hyde-Park. Er ist ungefähr vier (englische) Meilen lang; zu jeder Seite des Fahr-

20*

wegen stehen prachtvolle Kastanienbäume und unzählige Alleen und verschlungene Wege. Diese Fahrwege sind an Frühlings- und Sommerabenden gedrängt voll von Equipagen. Allenthalben sieht man, wie in unserm Hyde-Park und Bushy-Park, das Wild ruhig grasen und sich die Vorübergehenden ansehen. Am Ende der Hauptallee befindet sich ein ausgezeichnetes Wirthshaus, ausserdem giebt es auf allen Stellen an diesem zauberischen Orte Schenken, die am Abend von Leuten jeden Ranges besucht werden, welche sich zugleich nach dem Mittagsessen dorthin begeben, um sich mit ihrem Lieblingsgericht, geröstetem Kuchen, kaltem Schinken und Wurst tractiren zu lassen. Weissbier und Ofner Weine bilden das Dessert. Hier bleiben sie bis spät in die Nacht. Tanz, Musik und alle möglichen Belustigungen sind vorherrschend, und an jedem Abend, wo mich nicht mein Beruf fesselte, war ich sicher mitten dazwischen.

Die Donau fliesst durch einen Theil dieser reizenden Gegend. Eines Abends schlug Salieri mir vor, ihn nach dem Prater zu begleiten. In dieser Zeit componirte er seine Oper »Tarare« für die Grosse Oper in Paris. An der Rückseite der Schenke, wo wir Erfrischungen zu uns genommen hatten, setzten wir uns an das Ufer der Donau; er zog aus seiner Tasche einen Entwurf jener später populären Arie, welche er an demselben Morgen componirt hatte: »Ah! povero Calpigi!« Während er sie mit grossem Trost und Gesticulation vorsang, richtete ich meine Augen auf den Fluss und bemerkte einen grossen wilden Eber auf uns zuschwimmen. Ich rannte fort, so schnell ich konnte, und der Componist folgte mir, indem er den armen Calpigi und, was noch schlimmer war, eine Flasche ausgezeichneten Rheinweins zurückliess. Diese Geschichte gab Stoff zu vielem Gelächter, als wir unsere Gefahr waren. Salieri konnte übrigens Scherze über Alles machen, denn er war ein sehr unterhaltender Mann und in Wien hoch geachtet, und ich hielt es für ein grosses Glück, von ihm berathen zu werden.

Die Wiener waren zu jener Zeit tanztoll. Beim Herannahen der Carnevalszeit begann Freude und Frohsinn allgemein sich zu verbreiten, und als das Vergnügen am höchsten stieg, war der Glanz und die Pracht unübertrefflich. Die Säle, wo die Maskenbälle stattfanden, waren im Palaste, und so geräumig und bequem sie auch waren, pressten sich doch die Masken förmlich darin zusammen. Niemals sah oder hörte ich von einem Ballsaale, wo mehr auf Eleganz und Bequemlichkeit gehalten wurde; denn so entschieden war die Zuneigung der Wiener Damen für Tanz und Maskerade, dass Nichts den Genuss ihres Lieblingsvergnügens stören durfte — ja, so hervorragend war diese Leidenschaft, dass man für Damen in besonderen Umständen, welche nicht beredet werden konnten, zu Hause zu bleiben, eigene Zimmer eingerichtet hatte, mit jeder möglichen Bequemlichkeit für ihre Niederkunft, falls dieselben unglücklicher Weise gebraucht werden sollten. Mir ist allen Ernstes mitgetheilt worden, und ich glaube es fast, dass wirklich Fälle vorgekommen sind, wo man den Nutzen einer solchen Einrichtung erfahren konnte. Die Wienerinnen sind besonders wegen ihrer elastischen Bewegungen und ihrer Eleganz im Walzen berühmt, welches sie niemals ermüdet. Was mich anbetrifft, so hielt ich ein Walzen von zehn Uhr Abends bis sieben Uhr Morgens für nichts als ein immerwährendes Drehen, sehr ermüdend für Auge und Ohr, — um von weiteren schlimmen Folgen gar nicht zu reden.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Kinder-Symphonie.

W. Hayes. Kinder-Symphonie für Pianoforte und acht Kinderinstrumente. Pr. ℳ 2,50. Braunschweig, Jul. Bauer.

Den Kinder-Symphonien von Haydn, Romberg und aus neuerer Zeit von Scholz-Beuthen reiht sich eine neue an. Ob sie ihre Vorgängerinnen aus dem Felde schlagen wird, glauben wir nicht, wohl aber wird sie den mit Flöte, Trompete, Kukuk, Wachtel, Schnarre, Cimbelstern und Trommel und Becken bewaffneten Kleinen ebenfalls Vergnügen machen. Eine Beigabe von Humor hätten wir ihr wohl gewünscht. Sonst ist sie recht gefällig, leicht und kindlich gehalten und besteht aus drei kurzen Sätzen: *Allegro*, *Andante pastorale*, *Allegro*. Mag man also auch mit ihr versuchen. Dass die Clavierstimme keine technische Schwierigkeiten zu überwinden hat, braucht kaum bemerkt zu werden. *Frdk.*

Lieder für eine Singstimme.

Hans Huber. Stimmungen. Gedichte von Heinrich Leuthold, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 53. Pr. ℳ 2,75. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Stimmungen. Mit dem Wort sind die sieben Compositionen treffend charakterisirt. Lieder im gewöhnlichen Sinne dürfte man sie nicht nennen, obwohl das Liedmässige mehrfach durchbricht und sich Geltung verschafft. Die Singstimme ist vorwiegend rhapsodisch-declamatorisch gehalten, ohne jedoch den melodiösen Moment ausser Acht zu lassen. Sollte diese günstig, so würde man den Stücken wenig Sympathie entgegen zu bringen vermögen, der Sänger zumal würde sie unbeachtet lassen. Viel ist in der Begleitung gelegt, die sich der Singstimme eng anschliesst und mit ihr zusammen ein untrennbares Ganzes bildet. Was ist es denn nun, das uns, trotzdem wir von normal gebildeter Melodie meist absehen müssen, dennoch für die Gesangstücke einnimmt? Es ist der durch dieselben gehende poetische Zug, ihre eigenartige Gestaltung. Dem Componisten gelingt es in seiner Weise, ein der Stimmung des zu Grunde liegenden Gedichts völlig entsprechendes einheitliches Bild herzustellen. Dass es nicht im Augenblick greift, sondern mehrfach erst auch und nach sich uns offenbart, machen wir ihm nicht zum Vorwurf. Freilich eine ausdrucksvolle klare und fliessende, mit einem Wort schöne Melodie — jetziger Zeit immer seltener ans Licht tretend — wäre uns lieber, aber wir lassen jede Eigenart gelten, sofern sie sich in den Dienst wahrer Kunst stellt, wie es hier geschieht. Doch darf man dem Componisten immerhin rathen, nicht die äussersten Consequenzen daraus zu ziehen, sonst möchte ihm ein vernehmliches Halt! zugerufen werden. Poetisch angehauchte Sänger, die Begleiter werden jedenfalls ihre Rechnung finden bei den »Stimmungen«.

W. C. Mühldorfer. Vier Lieder aus der Oper in einem Acte »Prinzessin Gänseblümchen«, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 59. Leipzig, Rob. Forberg.

Tiefe darf man in den Liedern nicht suchen, aber sie sind gefällig und sangbar, mehr für das Gros des Publikums berechnet und mögen an den betreffenden Stellen in der Oper wirksam sein. Die vier Lieder sind: Liebeslied für Alt, Trinklied für Sopran, Trinklied für Tenor oder Bariton und Abschiedslied für Bass. *Frdk.*

Lieder für Sopran mit Pianoforte und Violine.

Oscar Wolf. Zwei Lieder für eine Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte und obligater Violine. Op. 10. Pr. ℳ 4,25. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Nicht besonders ursprünglich erfunden, aber gut ins Gehör fallend werden die beiden Lieder Sängern eine angenehme Unterhaltung gewähren können. Sie klingen vorwiegend an Mendelssohn an. Die Geige wirkt ganz verständig mit und geht nicht darauf aus, den Löwenantheil an sich zu reissen. Den Texten von Rückert (Herbstfrühlingslied: »So oft der Herbst die Bäume stahl«) und Bodenstedt (Frühlingslied: »Wenn der Frühling auf die Berge steigt«) ist die Uebersetzung ins Englische beigefügt. *Prös.*

Lieder für Männerstimmen.

Gustav Schmidt. Sechs volksthümliche Lieder aus Paul Heyse's italienischem Liederbuche für vier Männerstimmen componirt. Op. 47. Heft 1. 2. Partitur und Stimmen. Preis ℳ 2,50. Leipzig, Rob. Forberg.

Das gracile-melodische Gewand, in das die Lieder gekleidet sind, harmonirt gut mit dem Ton, der die Texte beherrscht. Das südlich-hoch-volksthümliche Colorit hätte zuweilen wohl charakteristischeren Ausdruck finden können, so z. B. im zweiten Liede »Rosine«, dessen jähe Modulation kurz vor Schluss ausserdem durch nichts motivirt erscheint. Ein besonderes gefallen haben wir das erste Lied »Bergeständchen« und das letzte »Carmosenella«. Da die Lieder zugleich gewandt und sanglich geschrieben sind, so empfehlen wir sie den Männergesangvereinen, hoffend, dass ihnen ebenfalls Gefallen an ihnen finden werden.

Paul Plothow. Vergissmeinnicht. Lied für vierstimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen. Pr. 1 ℳ. Berlin, Raabe und Plothow.

Ein ausgesprochenes Liedchen von 16 Takten, das immer mal mit durchkomponirt schon Unheil angerichtet, aber auch ohne gerade in Betrübniss zu versetzen. Doch wir wollen dem Verfasser die Freude an seinem kleinen Opus nicht verderben; wir versichern ihm, dass das, was der Dilettant in Bescheidenheit und Schlichtheit darbietet, uns immer lieber ist, als die aufgeputzte Modewaare, welche von routinirten Tagescomponisten auf den Markt geworfen wird. *Prös.*

Lieder für gemischten Chor.

Theodor Bradsky. Zwei Lieder für gemischten Chor. Op. 53. Partitur und Stimmen. Pr. 1 ℳ. Berlin, Raabe und Plothow.

Die in dem Lingg'schen Gedicht »Immer leiser wird mein Schlummer« ausgedrückte tief ergreifende Trauer und Klage findet nicht entsprechenden Ausdruck in der Composition. Diese klagt wohl, aber oberflächlich, nichts weniger als überzeugend. Das Gedicht eignet sich seiner subjectiven Haltung wegen überhaupt nicht zur Composition für Chor. Berufe der Verfasser sich nicht auf Andere, denn Andere begehen dieselben Fehler. Auch vom rein musikalischen Standpunkte aus betrachtet bietet die Composition nichts, was zu besonderem Lobe herausforderte. Besser gefällt uns Nr. 2 »Altdeutsches Lied«. Hier ist der volksthümliche Ton nicht ohne Glück angeschlagen. Incorrect ist der harmonische Satz vom achten zum neunten Takt, indem hier Quintenparallelen zwischen Alt und Bass entstehen. Und wodurch motivirt der Verfasser das Hinaufschreiten der Septime im Tenor von Takt zehn zu zehn? Aus der Mache der Lieder ersieht man, dass er nicht zu den modernen Harmoniestürmern gehört, die dergleichen Sünden absichtlich begehen, andererseits sollte man meinen, dass wer schon bis zu Op. 53 vorgerückt ist, seinen Satz verstehen müsste. Also wohl nur Flüchtigkeitsfehler, die wir denn auch als solche laufen lassen. Der umsichtige Dirigent aber mag den Rothstift gebrauchen, ehe er das Lied singen lässt. Einigermaassen ungeschickt ausgefallen ist auch der Uebergang vom 12. zum 13. Takt. *Prös.*

Die Wiener Hofoper.

Extreme berühren sich bekanntlich, und so kann es vorkommen, dass wir hier sowohl für einen Wagner einen Gast (Herrn Jäger als Sigmund und Siegfried) als für den Grafen Almaviva, die ewig verwaiste Rolle, Herrn Peschier aus Wiesbaden zu hören bekamen, wie auch für eine Wiederholung des »Barbier« abermals ein Gast aus Carlsruhe in Aussicht steht. All dies, um einestheils die »Nibelungen« würdig zu besetzen, anderntheils um Frl. Bianchi Gelegenheit zu geben, volle Häuser zu erzielen. Die Casse stellt sich jedenfalls bei diesem älteren Opern besser als bei den »Nibelungen«, die man nun 4(?)mal ohne das Vorspiel »Rheingold« aufgeführt hat. Man ist begierig, wie sich Herr Jäger als Sensal bewähren wird.

Alle Blätter waren einig in ihrem Lobe über den neuen Almaviva, der neben einer Stimme sich mit Ehren behauptete. Er soll aus Galizien stammen, selbstverständlich ein Semite, ebenso wie der erste Almaviva Garcia es war. Jedenfalls ist Herr Peschier, dessen Photogramm keineswegs seine Abstammung verräth, ungleich besser, als der seiner Zeit vielgefeierte Reichardt, der in den sechziger Jahren diese Rolle zu Ehren brachte. Seit dem Jahre 1848 beherrschte der »Barbier« niemehr das Repertoir mit wenigen seltenen Ausnahmen war er zum Schlafe verdammt. Herr Peschier, der in seiner Einlage aus dem »Liebestrank« sich noch ausserdem als Cantabile-Sänger bewährte, wäre jedenfalls eine gute Acquisition für unsere Hofbühne. Leider scheint er in Wiesbaden gebunden. Neben diesem Gast machte sich der neue Bariton Dorwitz vortheilhaft bemerklich, und Frl. Bianchi übertraf sich selbst. Ich kenne keine lebensvollere Arie, als die so einstache für den tiefsten Contrast wie den höchsten Sopran mögliche Rosinen-Arie. Rossini konnte nur einmal eine solche schreiben. Und sie bleibt ewig jung und ewig grün. Wenn erzählt wird, Rossini habe nie eine Sängerin besonders belobt, weil sie diese Arie gesungen wie sie steht, so ist das schon darum schwer glaublich, weil kaum Rossini die darin vorkommenden freien Cadenzen nicht auf irgend eine Weise wird auszuschmücken wollen, und in der That: Frl. Bianchi hat ihrer Schule alle Ehre gemacht hinsichtlich der Neuheit und des Geschmacks ihrer Varianten. Wenn von einem Sänger behauptet werden konnte, man habe bei ihm das Gefühl, als componire er im Moment selbst die Rolle, so gilt das einigermaassen auch von der Bianchi, obschon sie noch nicht auf derselben Höhe steht wie ihre letzte Meisterin Viardot-Garcia, die ich 1854 in Berlin gehört. Ausser der stupenden Stimmenfülle, die ihren Lippen quasi improvisirt entquoll, ist mir noch ihr Spiel unvergesslich, und namentlich die unbeschreibliche Art und Weise, wie sie den Figaro vor dem kommenden Bartolo verbirgt.

Obwohl dem Mädchenthum längst entwachsen und keineswegs eine Venus, war sie in diesem Augenblicke von bezauberndem Reize, eine Scene, wie sie keine Rosine mehr zu Stande bringt, selbst nicht eine Patti.

Wir wollen nicht unbilde zu einer Patti; nur so viel: der Effect, den die Bianchi hier gleich anfänglich gemacht, hält

der Fall die Wage. Nach meinem subjectiven Gefühl ist Ton und Ausdruck der Ehnn'schen wärmer.

Im Verhältniss der beiden Directoren Jenner und Dingelstedt scheint es beim alten status quo ante zu bleiben. Die neu creirte Stelle des Meisterthums für schöne Künste hat bisnoch kein Lebenszeichen gegeben.

Soll ich Ihnen auch etwas von den »Nibelungen« sagen? Die Acten sind ja bereits geschlossen. Ich kenne Sänger, die noch den »Lohengrin« mit Vergnügen singen, von den »Nibelungen« (inclusive »Meistersinger« »Tristan«) nichts wissen wollen. Auch ich! —

Wie ist doch Bayreuth zu beklagen! Zwei Opernbühnen, und doch kein Theater. Doppelte Ironie! Was ich mir gedacht habe als ich den »Siegfried« hörte, resp. die »Götterdämmerung« (recte Siegfried's Tod, denn 41 Seiten waren gestrichen) möchte ich Ihnen zum Schluss noch mittheilen.

Es kommt mir vor, als ob nur der Waldvogel und die Rheintöchter, als inferiore Geschöpfe, bei Wagner noch singen durften, alle übrigen Menschen müssen declamiren. Wenn nun Siegfried den Waldvogel »infingirt«, so wäre es im Wagnerischen Sinne viel natürlicher, wenn er das Waldvogelmotiv dem Orchester gelassen hätte, wenn Siegfried den Wortcommentar bringen könnte.

So aber klingt dieses Vogelmotiv gerade im Munde einer Männerstimme läppisch, wenn nicht lächerlich, obschon es Gesang sein soll und zwar für eine Sopranstimme. So wenig aber der Componist eine für Sopran gedachte Arie dem Tenor giebt, ebensowenig braucht Siegfried mit dem Waldvogel zu rivalisiren. Wenn ich auch absolutester Wagnerianer wäre, müsste ich diese einzige Ausnahme Gesangsstelle perhorresciren. Ebenso wenig wäre ich einverstanden, dass der Componist dem Siegfried mit der Tarnkappe, wo er doch nicht gehemmt sein will, den so leicht kenntliche Stimmton mitgiebt. Hätte er dem Motiv wenigstens auch eine Tarnkappe aufgesetzt, so wäre er doch wenigstens wahr und consequent geblieben.*) X.

Nachtrag.

Nachdem Herr Jäger im »Tannhäuser« bewiesen, dass er wohl Spiel und Deklamation besitzt, aber keine Idee von Gesang, so brauchen wir auf seinen Besuch am wenigsten neugierig zu sein. Wohl ist er zu entschuldigen, denn auf die drama-anstrengenden Partien der »Nibelungen« noch einen Schmelz für eventuelle Gesangsstellen, wie sie noch der »Tannhäuser« aufweist, übrig haben, ist wohl eine starke Zumuthung für einen Sänger, und wäre er auch noch ein grösserer Stimmrecke als Herr Jäger.

Leider oder gottlob! ist dieser Sänger, der in Bayreuth als sittlich Gut sein eigen nennen soll, so glücklich situirt, dass er seine Stimme (und vielleicht noch manches andere) dem Moloch der Zukunftsmusik zum Opfer bringen kann.

Ich habe bereits bemerkt, dass an der Hofoper ein Triumvirat von Ober-Regisseuren existirt, die monatlich in ihrer Function abwechseln; es sind dies die Herren Stoll, Mayerhofer und Walter. Von ihrem wohlthätigen Walten verspürt man bis nun noch nicht viel, das neue scheint dessen Triumvirat nicht schwer zu drucken, denn jeder hat nur brav im alten Geleise zu bleiben, denn wenn es B. jeder der Drei die se Oper zu »regieren« resp. zu inspiciren hat, so darf er doch kein Jota ändern an der Einrichtung der Oberregie, er hat sie also vielmehr zu »inspiciren«, und da ausserdem noch seit längster Zeit Herr Stoner als eigentlicher Unter-Regisseur fungirt, so sind diese drei Ober-Regisseure, von denen jeder 1800 fl. bezieht, doch nichts weiter als Oberinspectoren, denn sie haben das Erbe des mit 1000 fl. pensionirten Oberinspectors Levy angetreten, nur dass sie zusammen 4800 fl. mehr beanspruchen als dieser. Da ausserdem aber noch zwei Inspicienten fungiren, so sind »Eines« diese Ober-Inspectoren (wenn sie auch Ober-Regisseure betitelt werden) ein reiner Luxus.

So spart man hier zu Lande. Von der höheren Bildung dieses Triumvirats kann man eine Idee bekommen, wenn man hören muss, dass einer derselben sein Licht dergestalt leuchten liess, dass er das Wort »Konversation« in »Konzentration« corrigiren zu müssen glaubte. Quod in actis, in mundo — man kann sich überzeugen, dass dies kein leere Erfindung.

Schade, dass uns das Gastspiel des Tenoristen Vogl von München vereitelt wurde. Man wollte behaupten, die kühle Aufnahme Nachbaur's hier habe es unmöglich gemacht, er wurde einfach krank. Und noch ist derselbe als Gastoperusänger im besten Andenken, als dass es ein ähnliches Loos wie Nachbaur hätte befahren müssen.

Noch etwas Unglaubliches habe ich zu melden: »Die Claque soll abgeschafft werden.«

Ich mag und will den Gedanken gar nicht fassen, als hätte etwa mein Bericht sein Schärflein dazu beigetragen. Wäre es so, dann sei das freie Wort gesegnet.

Ueber das Gastspiel der Frau Sachse-Hofmeister, die für die scheidende d'Angeri den Fidelio zur Beethovenfeier, dessen Standbild morgen enthüllt wird, ermöglicht, vielleicht nachträglich. — Herr Immer demissionirt hat, wird Ihnen bekannt sein, wann es geht, ist noch unbestimmt.*) X.

*) Vielleicht eine Vorschrift zur Eile. Uebrigens wird diese Kritik eines alten Bühnensängers Herrn Wagner und seinen Freunden wohl nicht sehr wehe thun. D. Red.

*) Am 4. Mai Mittags liess sich der General-Intendant Baron Hofmann die Mitglieder des Burg- und des Hof-Operntheaters vorstellen, die Ersteren auf der Bühne des Hofschauspielhauses, die Letzteren im Kaisersaale der Hof-Kammersänger-Loge. Man stellt uns den Text der Ansprache zur Verfügung, welche Baron Hofmann gehalten, zur Verfügung. Wir theilen dieselben in einem, das Wichtigste umfassenden Auszuge mit.

In der Burg.

Geehrter Herr Director!
Verehrte Anwesende!

Ich bin im Voraus überzeugt, dass Sie von mir kein eigentliches Programm verlangen. Ein mehr als zehnjähriges gemeinsames Schaffen lässt ja jede Persönlichkeit genau erkennen. Worin lag der Schwerpunkt meines bisherigen Wirkens? Ich habe darauf geachtet, dass die mir von Ihnen, welchen mein verehrter Freund (Dingelstedt) der gewaltigste und geschmackvollste Dramaturg der Gegenwart, mit voller Billigung unseres obersten Chefs des Burgtheaters entgegengeführt hat, nicht durch das Hereinmengen des barocken, des Zopfes ausgeartet werde. Meine Bestrebungen gegen mit monarchischer Fürsorge, welcher uns erlaubt, die Meisterwerke der zivilisirten Welt in voller Reinheit zur Darstellung und zugleich dem vaterländischen Talente ein breites Heim zu bereiten. In unseren Jahren ändert man sich nicht mehr. Ich versprache Ihnen, in allen Sachen gerecht zu sein und Ihre Wünsche nach Thunlichkeit zu berücksichtigen. — So wollen wir denn festhalten an alten freundlichen Erinnerungen, mit aller Zuversicht in die Zukunft blicken.

In der Oper.

Verehrter Herr Director!
Meine Damen und Herren!

Indem ich vom Kaiser mit der Oberleitung der Hoftheater betraut, in dieses ausgezeichnete Künstlerkreis trete, möchte ich es als eine günstige Vorbedeutung, dass es mir vergönnt ist, gerade am Beethoventage zu Ihnen zu sprechen.

Unser Ziel muss dahin gerichtet sein, unsere Opernbühne, deren bisherige Leistungen ich nicht unterschätze, definitiv auf den jenigen Platz zu setzen, welchen unser Burgtheater bereits einnimmt, und der Wiener Hofoperninstitution unbestritten, als die dasselbe von sämmtlichen Kunstinstituten als leitende anerkannt wird. Was den Weg betrifft, dieses Ziel zu erreichen, so scheint er mir nicht zweifelhaft zu sein. In der Hauptsache können wir beibehalten, was im Vorjahre mit der Mo-

sarl, mit der Wagnerwoche zu enden begonnen wurde: eine würdige Interpretation gediegener Kunstwerke. Eine Hauptaufgabe fällt den Capellmeistern zu. Sie sind dem städtischen Collegium und mir unbedingt verantwortlich für das Gelingen. Von den Mitgliedern fordere ich treueste Pflichterfüllung. Dagegen verspreche ich Ihnen Unparteilichkeit, Gerechtigkeit, Billigkeit. Sie können mich jederzeit beim Worte nehmen. Momentanem Erfolge augenblicklichen Glanz strebe ich nicht an. Wir müssen ernst künstlerisch streben. Selbstverständlich wird ein schöner Schlusserfolg nicht mein Verdienst, sondern das Ihrige sein.

Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben in der zweiten Hälfte der Wintersaison 1879/80.

(Vergl. Sp. 48—50 des laufenden Jahrganges dieser Zeitung.)

Den 20. Januar 1880.

Während man um diese Zeit in hiesiger Stadt Prinz Carneval unumschränkt das Scepter schwingt, tritt heuer auch Euterpe schon wieder auf den Schauplatz. Bereits gestern fand ein Concert des Pianisten Hermann Zoch im Museums-Saale statt. Das Publikum hatte sich vor dem hier völlig unbekannten Künstler gegen alles Erwarten zahlreich eingefunden. Schon das Programm kündigte ihn als einen Mann an, der nicht dem oberflächlichen Virtuosenthume huldigt. Er spielte die chromatische Phantasie und Fuge von J. S. Bach, die C moll-Sonate Op. 111 von Beethoven, Mendelssohn's Variations sérieuses, mehrere kleinere Stücke von Schumann und Chopin. Den Schluss bildete Liszt's Don Juan-Phantasie. Der Concertgeber wurde allen diesen Aufgaben in sehr lobenswerther Weise gerecht und entwickelte eben so viele Bravour als wohlthuende Kraft. Störend war nur der allzuhäufige Gebrauch des Pedals. Wegen Indisposition der Altistin Frl. Tribelhorn erlitt der vocale Theil des Abends eine Störung, indem nur deren erste Nummer, die an und für sich gehörte Concert-Arie von Mozart (Recitativ und Rondo), also gar wunderbar schöne Composition, wenn auch stark beeinträchtigt durch Heiserkeit, zum Vortrag kam, während die beiden angekündigten Duette von Lassen wegbleiben mussten.

Den 3. Februar 1880.

Gestern wurde das vom letzten Weihnachtstage her vorbehaltene Concert unserer Abonnement der musikalischen Akademie unter Herrn Hofcapellmeister Levi's Direction nachgeholt. Ungeachtet wir uns schon im Faschingstaumel befinden, wurden doch Compositionen höchsten Ernstes auf die Tagesordnung gesetzt: die Cäcilien-Ode von Händel und Beethoven's Neunte Symphonie. Beide Werke sind dem Publikum durch frühere, das letztere durch vielfache höchst vollendete Aufführungen unter Franz Lachner bekannt. Nachdem ich Gott und der musikalischen Akademie dafür danke, endlich einmal wieder ein wenn auch kleines Oratorium gebracht zu haben, so will ich bei der Beurtheilung einen möglichst gelinden Massstab anlegen. Ich lobe daher vor Allem die kraft- und schwungvolle Ausführung der im Lapidarstil geschriebenen Chöre durch die Vocalkapelle, trotz Mitwirkung vieler Dilettanten. Auch verkenne ich nicht das von Erfolg gekrönte Streben der Frau Bernmeier-Weckerlin, mit ihren schönen Mitteln, wie wohl gewohnheitsmässig mit ganz undeutlicher Aussprache, die Solopartie zum Ausdrucke gebracht zu haben. Als einseitig muss ich es aber bezeichnen, den nur für eine Vorstadtbühne ausreichenden, daneben unbegreiflicher Weise aber doch oft auf der Hofbühne selbst in grösseren Partien erscheinenden Herrn Mikorey zu einer so bedeutenden Solopartie in einem Händel'schen Oratorium zu verwenden. Ich weiss zwar, dass Herr Vogl nur selten geneigt ist, der hoh. Cäcilie in Concerten zu opfern; wer immer aber die Schuld tragen mag, dass nicht Herr Vogl diese Partie sang, der hat sich schwer an dem grossen Händel sowie an dem Heiligthume der Tonkunst versündigt. Uebrigens kann ich nicht verhehlen, dass die Aufführung dieses Werkes durch den Oratorienverein im Jahre 1878 eine der Grösse und Würde des Händel'schen Stils angemessenere war. Sofern diesmal die lebhaften Tempi meist übereilt wurden, und auch das Uebrige manchem zu wünschen liess. Was nun die Neunte Symphonie anlangt, so kann ich die Ueberzeugung nicht zurückhalten, dass ich dieses Riesenwerk, schon den instrumentalen Theil allein betrachtet, unter Lachner's, ja sogar unter Wüllner's Leitung ungleich besser und exacter im Einzelnen und so viel grossartiger Totalauffassung gehört habe. Am gelungensten war neben dem Adagio, das ich für das grösste Meisterstück seiner Gattung im 19. Jahrhundert erklären möchte, wie gewöhnlich auch das Scherzo. Als aber im letzten Satze die Singstimmen begannen, und so wohl in den Solo-Sätzen als auch im Quartett sich bedenkliche Blössen gaben, sehnte ich mich wieder nach den drei ersten Sätzen, welche wenigstens halbwegs entsprechend und ohne Mitwirkung des Herrn Mikorey und Consorten ausgeführt worden waren. Nichts desto weniger war das ungewöhnlich zahlreich versammelte Publikum dankbar.

Den 12. Februar 1880.

Die königliche Vocalkapelle unter Leitung des Herrn Hofkapellmeisters Rheinberger hatte sich den gestrigen Aschermittwoch zur Aufführung einer interessanten Soirée im grossen Odeonssaale unterzogen. Bei den gegenwärtig hier sehr stark grassirenden katarrhalischen Affectionen war es höchst erfreulich, immerhin noch ein so erfolgreiches Zusammenwirken einer nicht unbedeutenden Anzahl gesunder und klangvoller Stimmen zu hören. Unter den zahlreich zum Vortrag gekommenen 4-, 5-, 6- oder 8-stimmigen Compositionen war für mich von mächtigem Eindrucke das an die Spitze gestellte *de profundis* von Gluck mit Orgelbegleitung, eine höchst grossartige Tondichtung in der bekannten schlichten Art des Meisters. Ausserdem erfreute mich nach dem ersten Satze regnum von Bernabei und der classischen Motette von J. Ch. Bach »Lieber Herr Gott«, das wenn auch etwas moderne »Ave verum« aus Op. 68 von E. Fr. Richter recht freundlich an, während die beiden vierstimmigen Chöre »Frühlingsmorgen« und »Selige Nacht« von Robert Franz, so wie die etwas zu weit gehenden Versuche eines Schülers des Herrn Rheinberger, Egerton Seymour, »Nun sag' ich gute Nacht« und »Herr Winter« benannte vierstimmige Chöre, wenig entsprachen. Sehr anregend wirkte H. Nessner's humoristische »Storchs Ankunft« für drei Frauenstimmen mit Clavierbegleitung, während Mendelssohn's Jagdlied aus Op. 59 prachtvoll schloss. Dazwischen sang Frl. Marie Schulze, vor kurzem hier noch Bühnensängerin, mit herrlicher Altstimme unter Orgelbegleitung eine freundliche Cantate »Zum Friedensfeste« von J. G. Herzog, und unser Bühnenbassist Herr Petzer voll warmem Ausdrucke und mit weit mehr Erfolg, als er im Theater zu erringen pflegt, Lieder von Zenger und C. M. v. Weber. In der zweiten Abtheilung hörte ich zu meiner Freude den ebenso kraftvollen als weichen Cellisten des Herrn Hofmusikus Bennat, welcher eine mit viel Geschmack, jedoch etwas zu schnell gespielte Gavotte von S. Bach, ein Adagio, leider von eigener Fabrik, folgen liess. Die Theilnahme des ziemlich zahlreich versammelten Publikums war eine warme, die Temperatur des Saales aber eine sehr kühle.

(Fortsetzung folgt.)

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 11. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 26. Mai 1880. **Nr. 21.** XV. Jahrgang.

Die musikalischen Handschriften der k. Hof- und Staatsbibliothek in München.

(Schluss.)

In den Handschriften, welche Herrn Prof. Maier zur Catalogisirung vorlagen, finden sich nicht weniger als 1348 Musikstücke ohne Bezeichnung der Componisten, und man begreift leicht, dass eine umständliche Operation erforderlich war, um den wirklichen Autor jedem einzelnen Stücke ausfindig zu machen, und bei vielen von ihnen ist dem Verfasser solches (mit dankenswerther Unterstützung von Franz Commer in Berlin und Dr. Pachler in Wien) auch gelungen. Nicht weniger als 123 Nummern von ihnen erwiesen sich als Eigenthum des Orlando Lasso, jenes grossen, erfindungs- und fruchtreichen Tonkünstlers, welcher noch heute den weithin glänzenden Mittelpunkt und die bedeutendste Gestalt in der Münchener Musikgeschichte bildet. Bei der sowohl relativen Bedeutung dieses Mannes für jenen Ort, als nach absoluten Bedeutung Lasso's für die Musik ist es sehr zu bedauern, dass wir eine eingehende quellenmässige Lebensbeschreibung desselben noch immer entbehren müssen. Der verstorbene Gustav Dehn in Berlin arbeitete an einer solchen; er kam aber über das Sammeln und Pläneschmieden nicht hinaus. Wer ihn über den Gegenstand reden hörte, der musste glauben, dass seine Biographie nahezu fertig sei; er wusste genau anzugeben, worin Baini, der Palestrina-Biograph, mit seinem Urtheil gefehlt habe, und wollte ihn nun zurecht setzen, dabei die beiden Künstler und viele andere geschichtlich in die richtige Beleuchtung bringen, den Lasso zugleich als den Seb. Bach seiner Zeit erweisen und was sonst nicht alles noch. Aber in Wirklichkeit verhielt es sich ganz anders. Der treffliche Dehn besass überhaupt keine geschichtliche Einsicht, er war lediglich Antiquar. Seine Emsigkeit war Stückwissen und bildete niemals einen zusammenhängenden Faden von geschichtlicher Continuität. Als er seiner Meinung nach in der Lasso-Biographie schon sehr weit vorgeschritten war, fragte er mich eines Morgens in der musikalischen Abtheilung der Berliner Bibliothek mit allem Ernst, was ich meine, ob er das Buch mit Rücksicht auf die »Culturgeschichte« — (es war um 1855 und diese wurde damals Modeartikel) — abfassen, oder sich lediglich auf biographisch-musikalische Daten und Thatsachen beschränken solle. Wir kamen bald überein, dass letzteres zu wählen sei, worüber er sehr vergnügt wurde und nun in belustigender Weise der »Culturgeschichte« allerlei Schlimmes nachredete. Mir ahnte freilich schon damals, dass seine Lasso-Biographie niemals unter die Druckerpresse

kommen würde, weder mit Culturgeschichte noch ohne dieselbe. Ich erwähne dies hier nur, weil mir einige Zeit nach Dehn's Tode auf Befragen mitgetheilt wurde, sämmtliche Lasso-Materialien des Verstorbenen seien dem Verfasser des vorliegenden Manuscripten-Katalogs übergeben behufs Abfassung einer eingehenden Biographie jenes unsterblichen Münchener Meisters. Eine derartige Nachricht musste Jedem höchst erfreulich sein, da Herr Prof. Maier das vollste Material für ein solches Werk förmlich unter Händen hatte und hauptsächlich seiner musikalischen Bildung ganz besonders für diese Arbeit befähigt ist. Seitdem sind aber einige zwanzig Jahre verstrichen — und heute müssen wir wohl zweifelnd fragen, ob der Herr Verfasser an die Ausführung eines solchen Unternehmens überhaupt noch denkt. Die blosse Anfrage wollen wir bei dieser Gelegenheit aber doch nicht zurückhalten; vielleicht regt sie auf die eine oder andere Art an. Dehn hatte das Werk immerhin auf gründliche Weise als echter Forscher begonnen, und es wäre zu beklagen, wenn sein Bemühen als gänzlich fruchtlos sich erweisen sollte.

Ueber die Ausführung des vorliegenden Handschriften-Katalogs ist nur zu sagen, dass derselbe durchweg als musterhaft zu bezeichnen ist. Weniger lässt sich dieses von dem Druck behaupten, wie denn in deutschen Officinen namentlich bei den für Kataloge verwendeten Schriften ein schlechter Geschmack herrscht. Auch dieser Münchener Drucker weiss garnicht, was mit Initialen und Cursivschriften zu machen ist; alles ist aus demselben Antiqua-Kasten genommen, wobei die fetten Namen wie Fettperlen auf der Suppe schwimmen. Sehr hässlich und wenig übersichtlich. Zum Theil hängt diese Ausstattung auch wohl mit den wiederholten Kürzungen zusammen, zu welchen der Verfasser vor dem Druck veranlasst wurde. Er sagt darüber am Schluss des Vorwortes: »Zwingende Verhältnisse bedingten nicht nur eine durchgehende Kürzung dieses Katalogs, sondern untersagten auch die detaillirte Inhaltsangabe mancher Codices (vergl. z. B. Nr. 44, 55, 100, 135 und die Lauten- und Orgeltabulaturen). Aus denselben Gründe musste leider davon Umgang genommen werden, in den Index die bereits zusammen gestellten Textanfänge sämmtlicher Compositionen aufzunehmen.« Diese »zwingenden Verhältnisse« sind ohne Zweifel als Ersparungsrücksichten zu bezeichnen. Wir können nur bedauern, dass unsere sämmtlichen Musikhandschriften nicht in arabischer oder chinesischer Sprache abgefasst sind; denn hätte sich gewiss ein Mitglied der dortigen Akademie der Wissenschaften zu ihrer behäbigen Beschreibung gefunden und die Wiener Staatsdruckerei würde wohl dieselbe mit [illegible] der Pracht zum Druck gebracht haben. Wir und die Paris unter [illegible]

das Wissenschaftliche, das muss man nicht vergessen, und vielleicht will es das Schicksal, dass wir ewig Paria bleiben.

Chr.

Michael Kelly's Lebenserinnerungen.

Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

III.

Aufenthalt in Wien.

(Fortsetzung.)

Kaiser Joseph II. Musikliebe und einfache Lebensweise. Deutsches Schauspiel in Wien. Schröder und Brockmann als Darsteller englischer Dramen. Freimaurerei. Deutsche Melodramen. Besuch bei Haydn in Eisenstadt. Fürst Esterhazy. Misslungenes Concert einer Engländerin.

Mit meiner Lage in Wien war ich aufs Höchste zufrieden, nichts konnte die Fröhlichkeit jenes reizenden Ortes übertreffen. Ich war glücklich genug in die beste Gesellschaft eingeführt zu werden, mein Salair genügte völlig für meine Bedürfnisse und Wünsche, das Publikum war sehr gütig und nachsichtig bei meinem Erscheinen auf der Bühne. Die gütige Aufnahme, welche ich bei Sir Robert Keith fand, trug nicht wenig dazu bei, die gute Meinung der Directoren des Theaters von mir zu erhöhen.

Da das Theater sich im Palaste befand, besuchte der Kaiser die Proben oft mit seiner Gegenwart und unterhielt sich zwanglos mit den Künstlern. Er sprach das Italienische wie ein Toscaner und war gütig und herablassend. Er war fast jeden Abend bei der Oper zugegen, begleitet von seinem Neffen Franz, damals ein Jüngling. Gewöhnlich betrat er seine Loge vor Beginn des Stückes; war er aber zu dem bestimmten Momente nicht dort, wurde der Vorhang aufgezogen; er hatte befohlen, niemals auf ihn zu warten. Er war ein leidenschaftlicher Verehrer der Musik und ein ausgezeichneter und genauer Beurtheiler derselben. Seine Lebensweise war ganz ohne Prunk. Er war ein Feind von Pomp und Parade und vermied dieselben so viel als irgend möglich; ein Privatedelmann gebrauchte in der That kaum so wenig Bedienung als er.

Den Fürstinnen Lichtenstein, Schwarzenberg, Lobkowitz und der Gräfin Thun war er besonders gewogen und stattete ihnen oft Abends Visiten ab; er kehrte aber jedesmal unbegleitet zu seinem Wagen, welcher auf der Strasse stand, zurück und gestattete nie, dass derselbe in den Hofraum gefahren wurde, wo die anderen Wagen warteten. Er wünschte nicht, dass irgendwie Umstände seinetwegen gemacht würden, was ja ausserordentlich liebenswürdig von ihm war; aber da in allen civilisirten Ländern eine bestimmte und entschiedene Distinction zwischen dem Fürsten und den Unterthanen herrscht oder herrschen sollte, so erschien dieses nicht mehr wenn von ihm selbst wenn es unaffectirt war; und vor allem Stolz ist derjenige der verächtlichste, welcher, wie Southey sagt, »Demuth äfft«.

Der Kaiser Joseph hatte einen grossen Widerwillen, zu seinem Portrait zu sitzen, obgleich der grösste Künstler sich um die Ehre bemühten, es machen zu dürfen. Pelegrini, der berühmte Maler, bewarb sich um diese Gunst, aber vergebens. Der Kaiser sagte zu ihm: »Ich sehe nicht ein, warum wir unsere Zeit mit dergleichen verschwenden wollen; wenn Sie gern ein Bild von mir haben wollen, so portraitiren Sie irgend einen dänischen Menschen mit einem grossen Mund und langer Nase und Sie werden ein Portrait haben.« Es war aber gerade das Gegentheil der Fall, denn Se. Majestät hatte ein intelligentes Gesicht und schöne Zähne, und wenn er lachte und sie dabei zeigte, war er aber schön als hässlich.

Die italienische Oper hatte wöchentlich nur drei Aufführungen in Wien; die anderen vier Abende (den Sonntag eingeschlossen) waren zu deutschen Schauspielen bestimmt, denen ich immer beiwohnte, da an einer Seite des Theaters sich zwei grosse Logen für die Italienischen, und auf der anderen Seite zwei solche für die deutschen Künstler befanden. Voll Entzücken sah ich den berühmten Schauspieler Schröder, welcher der Garrick Deutschlands genannt wurde. Den Sir Peter Teazle spielte er wundervoll, und sein Lord Ogleby stand demjenigen King's nicht nach, und so waren diese die beiden besten Darsteller des alten excentrischen Edelmannes, welche ich je gesehen habe. Schröder war auch sehr gross in König Lear. Die Scene, wo er nach seinem Narren fragt, war eine der ergreifendsten Darstellungen, deren ich mich erinnere, wie er denn in den meisten Shakespeare'schen Stücken, die in das Deutsche übersetzt worden sind, sehr gross war. Seine Darstellung des Sir Benjamin Dove in Cumberland's Drama »Die Brüder« war ebenfalls eine herrliche Leistung, wie auch der Captain Ironsides von Brockmann, welcher ein ebenso ausgezeichneter Komödien- als Tragödienspieler war. Als Brockmann mit des Kaisers Bewilligung eine kurze Zeit nach Berlin ging, um dort Vorstellungen zu geben, liess der Preussen selbst Darstellung des Hamlet für ein solches Meisterwerk, dass eine Medaille auf ihn als Hamlet geschlagen wurde. Er schenkte mir eine davon, welche ich unglücklicherweise verloren habe. Alle deutschen Städte wünschten diesen grossen Schauspieler zu engagiren, aber er wollte Wien nicht verlassen, obgleich ihm Anerbieten von grösstem Vortheil gemacht wurden; er ging nur gelegentlich nach Hamburg, denn obgleich das Theater nicht halb die Summe der übrigen zahlen konnte, so zog er es doch allen vor, und der Grund, den er dir für diese Bevorzugung angab, war, dass er in Hamburg frischere Heringe (welche er nämlich sehr liebte) bekommen könne, als an irgend einem anderen Orte.

Schröder, der ein ausgezeichneter Dramatiker war, übersetzte »Das beständige Paar (The Constant Couple)« ins Deutsche und übernahm selbst die Rolle des Alderman Smuggler. Brockmann spielte den Sir Harry Wildair; dieses Lustspiel erhielt grossen Beifall. Schröder theilte mir mit, dass er nur nach London ging, um das Lustspiel »Die Lästerschule (School for Scandal)« zu sehen, bevor er es übersetzte. Er war der englischen Sprache vollkommen mächtig und sprach sie geläufig. Mir wurde von denjenigen, auf deren Urtheil ich bauen konnte, mitgetheilt, dass seine Übersetzungen ins Deutsche sehr gut seien. Ich war mit dieser Sprache nicht so vertraut, dass ich diese literarischen Verdienste beurtheilen konnte, aber doch verstand ich genug vom Deutschen, um mich an den Vorstellungen zu ergötzen.

Es war etwas seltsam, dass Schröder während seines Aufenthaltes in England niemals die Bekanntschaft irgend eines Schauspielers suchte. Während der Zeit, welche er in London zubrachte, ging er (wie er mir mittheilte) an jedem Abend, wo die »School for Scandal« aufgeführt wurde, ins Theater und nahm seinen Platz in der Mitte des Parterre ein. Er zollte den englischen Schauspielern das allerhöchste Lob, weil sie naturgetreu darstellten. Er bedauerte, nicht so glücklich gewesen zu sein, Garrick zu sehen, aber er hatte ein schönes Portrait von ihm, welches er mir zeigte; es war das erste, das ich je von ihm gesehen, und ich war ebenfalls nicht so glücklich, das Original zu sehen; aber das Portrait zeigte wirklich eine grosse Aehnlichkeit mit dem Componisten *Salieri*.

Schröder schrieb ein freimaurisches Stück, dessen erster Aufführung ich beiwohnte, genannt »Die Freimaurer«. Dieser Titel erregte grosse Neugierde; zu jener Zeit waren in Wien zahlreiche Logen, und Viele bemühten sich, um das Stück zu verdammen, falls bei der Vorstellung irgend etwas vorkommen sollte, wodurch die Ceremonien der Maurer lächerlich gemacht würden; aber im ganzen Stück war keine Stelle, die nicht dem

Gewerk durchaus gezeigt und respectvoll gewesen wäre. Der strengste Maurer konnte nichts zu tadeln finden, denn Alles war ihrer achtbaren und geachteten Gesellschaft sehr schmeichelhaft. In Folge davon wurde das Stück mit rauschendem Beifall aufgenommen und viele Abende hinter einander gespielt.

Zu dieser Zeit war eine besondere Art Drama sehr in Gunst, nicht nur in Wien, sondern in ganz Deutschland, genannt Monolog*) Stücke, welche man gelegentlich auch auf die englische Bühne gebracht hat. Die handelnde Person wird in den Pausen von Musik begleitet, deren Klänge mit den verschiedenen Passagen der Recitation übereinstimmen. Madame Sacco gab die »Medea« in »Jason und Medea«. Ihre Darstellung dieser Rolle war wahrhaft schreckenerregend, und die Musik, eine Composition des berühmten Benda, sublim. Ein anderer Monolog, betitelt »Ariadne und Theseus«, wurde von Fräulein Jacquet, der Schwester der reizenden Adamberger, meisterhaft ausgeführt, von welcher es heisst, dass sie die Eleganz der Grazien mit den Talenten der Musen vereinigte; nichts könnte rührender sein als ihr Kummer und ihre Verzweiflung beim Scheiden des Theseus. Ihre Vorstellungen der Ariadne verfolgte ich oft und jedesmal glaubte ich neue Schönheiten darin zu entdecken; die von Graun*), dem Lieblingscomponisten des Königs von Preussen, verfertigte Musik war sehr schön und gefällig.

Melpomene konnte in Wahrheit stolz auf ihre beiden grossen Nachfolger sein, wie Thalia auf die unvergleichliche und makellose Madame Adamberger, die Frau eines Tenoristen, welcher im Opernhause zu London spielte. Man nannte sie das Lieblingskind der Natur. Damals hatte ich Frau Jordan noch nicht gesehen, aber Stephen Storace, welcher gerade aus London nach Wien gekommen war, hatte sie wiederholt gesehen und theilte mir mit, dass Madame Adamberger ihr wahres Abbild an Gestalt, Stimme, Darstellung und Ton sei. Ihre Darstellung von Peggy im »Landmädchen« war wirklich ergötzlich, und als ich nach England kam und Frau Jordan im Drury Lane in derselben Rolle sah, würde ich, wäre ich nicht überzeugt gewesen, dass sie sich nie gesehen hatten, geschworen haben, dass die Eine die Andere nachahmte, so sehr ähnelten sie sich in ihrem Spiel. Brockmann's Leistung in »Moody« war ein Meisterstück und, sonderbar genug (denn sie konnten sich nirgends gesehen haben), glich es sehr King's Darstellung jener Rolle.

Während ich mich in dieser Weise in Drama und Lustspiel vertiefte, vergass ich nicht, was ich der Musik schuldig war, und welche günstigere Gelegenheit konnte sich darbieten, um meine wahre Zuneigung zur Wissenschaft der Harmonie zu beweisen, als diejenige, welche sich mir zeigte, nämlich den unsterblichen Haydn zu besuchen! Er lebte in Eisenstadt, dem Palaste des Fürsten Esterhazy, in dessen Dienst er sich befand, und ich war entschlossen, mich dorthin zu begeben und ihm meine Aufwartung zu machen. Um meinen Plan auszuführen, fuhr ich demgemäss, begleitet von einem meiner Freunde, Namens Bride, einem jungen Kaufmann aus Tirol, per Post ab.

Mir wurde das Vergnügen zu Theil, drei Tage bei ihm zuzubringen, und er war sehr freundlich und gütig gegen mich. Der Fürst Esterhazy entfaltete einen königlichen Pomp; seine Einnahmen waren ungeheuer gross und Se. Durchlaucht wandte sein Vermögen mit edler Freigebigkeit an. Der Musik war er ganz besonders ergeben; sein Orchester bestand aus lauter bedeutenden Künstlern. Haydn war sein Kapellmeister in Eisenstadt, befleissigte sich stets und allein zum Amüsement des Fürsten, seiner Familie, seines Hofstaates und seiner Vasallen eine italienische Oper, ein deutsches und ein französisches Theater und das schönste Fantoccini in Europa.

An diesem herrlichen Orte componirte Haydn den grössten Theil seiner unsterblichen Werke. Ich sah und bewunderte die verschiedenen vom Fürsten engagirten Künstler, welche demselben einstimmig einen beneidenswerthen Charakter voll Grossmuth und uneigennütziger Güte anerkannten. Seine Vasallen beteten ihn förmlich an.

Die Umgebung von Eisenstadt ist malerisch schön, reich an Waldungen, Wasser und allerlei Wild. Der Fürst war so gütig, Haydn einen seiner Wagen zu erlauben, damit wir umherfahren und alle Schönheiten dieses irdischen Paradieses (denn dafür hielt ich es) in Augenschein nehmen konnten. Se. Durchlaucht hatte eine grosse Vorliebe für Jagd und Fischfang. Am Abend des dritten Tages nahmen wir Abschied, entzückt und geschmeichelt von der dort erfahrenen Güte, und frohen Herzens kamen wir in Wien an.

Bei meiner Rückkunft erfuhr ich von meinem Diener, dass ein Herr und eine Dame bei mir vorgesprochen hätten, welche angaben, von England zu kommen, und mich bitten liessen, sie in ihrem Hotel aufzusuchen. Ich begab mich am nächsten Morgen zu ihnen und traf den Herrn, welcher sagte, er heisse Bottarelli und sei der italienische Dichter des königlichen Theaters im Haymarket, seine Frau sei eine Engländerin und eine Hauptsängerin in Vauxhall, Ranelagh, dem Pantheon u. s. w. Ihr Grund, Wien zu besuchen, sei, ein Concert zu veranstalten, um vom Kaiser gehört zu werden, und wenn sie sich dessen Zufriedenheit erwerbe (woran sie nicht zweifelten), sich am kaiserl. Theater engagiren zu lassen; und er fügte noch hinzu, dass sie Empfehlungsbriefe an den ersten Adel Wiens habe.

Die Dame kam ins Zimmer; sie war eine sehr schöne Frau und schien unter der bewussten Last ihrer eigenen Reize gleichsam zusammen zu sinken. Sie besass in der That einflussreiche Empfehlungsbriefe. Der Fürst Kurt Lichtenstein sagte ihr seinen Schutz zu und sie wurde so sehr der Gegenstand allgemeiner Theilnahme, dass der Kaiser seine Absicht bekundete, ihr Concert mit seiner Gegenwart zu beehren. Alles Mögliche ward für sie gethan, das Orchester und die Sänger wurden engagirt — das Concert begann in dem gedrängtvollen Hause. Ich muss aber bemerken, dass wir keine Proben vorher gehabt hatten.

Als der erste Act beendet war, wurde die schöne Sirene von ihrem cara sposo ins Orchester geleitet und stellte sich gerade unter des Kaisers Loge, da sich das Orchester auf der Bühne befand. Sie bat mich, ihren Gesang auf dem Claviere zu begleiten. Natürlich willigte ich ein. Ihr Antlitz und Benehmen verriethen »Würde und Liebe«. Die Zuhörer waren in stummer und athemloser Erwartung. Man war nicht einig, ob sie ein schönes Cantabile in ihre Ohren schmelzen, oder durch eine glänzende Bravura auf sie einstürmen würde. Ich schlug die ersten Takte des Vorspiels an — tiefe Stille herrschte ringsum — als, zum Erschrecken und Erstaunen der glänzenden Zuhörerschaft, sie ohne Gefühl, Stimme oder Zeitmaass und ohne einen reinen Ton das Jagdlied »*Tally ho*« im reinsten Strassenstil herausschrie. Sie fuhr fort, *Tally ho! tally ho!* in einer Weise und einer so lauten und discordanten Stimme zu kreischen, dass sie im Stande gewesen wäre, die Füchse aus den Hecken heraus zu treiben. Die Zuhörer sprangen erschreckt auf; einige schrien vor Entrüstung, einige zischten, andere riefen höhnische Bemerkungen, und manche stimmten ein in das unarticulirte Geschrei, um sie zu beschwichtigen. Der Kaiser liess mich zu sich kommen und fragte mich auf italienisch, was »tally ho« bedeute? Ich erwiderte, dass ich es nicht wüsste, und damals wusste ich es auch wirklich nicht. Als Se. Majestät der Kaiser fand, dass selbst ich, ein geborener Brite, den Inhalt der mysteriösen Worte entweder nicht erklären konnte oder wollte, ver-

*) Kelly schreibt »Monologue«; man nannte solche Stücke Monodramen oder Duodramen je nach der Zahl der Personen. Der eigentliche Name dafür ist Melodrama. — Das zweite der angeführten Stücke ist nicht von Braun (Kelly schreibt »Grauns«), sondern ebenfalls von Georg Benda.

liess er soll Entrüstung das Theater, und der grössere Theil des Publikums überzeugt durch den plötzlichen Rückzug Sr. Majestät, dass die Worte irgend eine schreckliche Bedeutung hätten, folgten dem kaiserlichen Beispiele. Die Damen verbargen ihre Gesichter hinter dem Fächer, und in den Wagen hörte man Mütter beim Hinausgehen ihre Töchter warnen, niemals den schrecklichen Ausdruck »tally ho« zu wiederholen, noch sich bei ihren Bekannten nach der Deutung derselben zu erkundigen.

Am nächsten Tage, als ich das Gemahl des »tally ho« sah, verläsierte es dem Geschmack der Wiener und sagte, dass das Lied, welches im nicht so schlimm wüssten, von der berühmten Frau Wrighten in Vauxhall gesungen worden und in ganz England ausserordentlich beliebt sei. Hiermit jedoch war die Vorführung des englischen Geschmackes beendet, und Signora Tally ho ging mit ihrem italienischen Richter von Wien fort, um anderwärts zu jagen, und kehrte niemals dorthin zurück, wenigstens nicht während meines Aufenthaltes.

(Fortsetzung folgt.)

Die Weiber von Weinsberg,

gedichtet von Moritz Hartmann, in Musik gesetzt für Soli, Chor und Orchester von Eduard Hille. Op. 47. Clavierauszug 9 ℳ. Hannover, Adolf Nagel. (1880.)

(Von Josef Hilliard.)

Vorstehendem Seiner Königlichen Hoheit dem Prinzen Wilhelm von Württemberg gewidmeten Werke liegt die bekannte Sage zu Grunde, dass als König Konrad III. in dem zwischen den Welfen und Waiblingern heftig entbrannten Kampfe im Jahre 1140 das Städtchen Weinsberg bei Heilbronn belagerte, derselbe erbittert über den hartnäckigen Widerstand der Stadt, allen männlichen Bewohnern den Untergang schwur. Die Bitte der Frauen, ihr Kostbarstes mitnehmen zu dürfen, wurde vom König gewährt; derselbe war jedoch nicht wenig erstaunt, als dieselben mit ihren Männern auf den Schultern zum Stadtthor herauszogen. Herzog Friedrich von Hohenstaufen wollte diese List nicht gelten lassen, der König aber sprach, dass man ein Königswort nicht drehen und deuteln soll, und schenkte den Weinsbergern Leben, Freiheit und Habe.

Diese Sage bot bekanntlich unseren vaterländischen Dichtern bis auf Justinus Kerner herab die Anregung zur poetischen Verherrlichung der kühnen und aufopfernden That der Weinsberger Frauen gegeben, doch eigneten sich diese Dichtungen zu einer musikalischen Wiedergabe nicht. Das Verdienst, den Gegenstand in speech-dramatischer Weise behandelt zu haben, welche es dem Tonkünstler ermöglicht, denselben auch musikalisch darzustellen, gebührt dem verstorbenen Dichter Hartmann, welcher die Cantate — so wollen wir das Kind taufen — speciell für den Componisten Eduard Hille, akademischen Musikdirector in Göttingen, geschrieben hat.

Vielleicht mag Manchem die Bezeichnung Cantate gerade für diesen Stoff befremdlich erscheinen, da es eine Weise derselben eigentlich widerstrebt handelnde Personen einzuführen, dieselbe vielmehr eine Mittelstellung zwischen Lyrischem und Dramatischem einnimmt und die strenge und kunstvolle Satzart ihr eigen ist. Doch wenn wir die historische Entwicklung der Cantate verfolgen, so finden wir, dass die durch Carissimi begründete Kammercantate, welche zunächst blos Recitative, Arien und Solosätze für mehrere Stimmen enthielt, später durch den Hinzutritt des Chors auch zu einem dramatischen Handlungen dienenden Darstellungsmittel griff, und durch das Orchester, welchem mit der Zeit ein immer bedeutenderer Spielraum und Einfluss eingeräumt wurde, die Form der Cantate insofern sich erweiterte, als es ihr hierdurch möglich ward, eine charakteristische Schilderung des behandelten Stoffes zu geben. Heutzutage ist der Begriff Cantate ein so ausserordentlich dehnbarer geworden, dass man jedes mehrtheilige, aus Recitativen, Arien, Chören und Orchesterbegleitung bestehende Werk unter dieser Bezeichnung unterbringen kann, und so mag auch die poetisch-musikalische Wiedergabe der kühnen wenn auch etwas hinterlistigen That der Weiber von Weinsberg unter dieser Flagge segeln.

Was nun zunächst die Dichtung Hartmann's betrifft, so ist dieselbe mit ausserordentlichem Geschick abgefasst und bietet dem Musiker, zumal sie durch geschickte Gruppirung des Stoffes und dramatisches Leben sich auszeichnet, reiche Gelegenheit und Anregung zu charakteristischer Ausgestaltung. Den derben Chören der Kriegsknechte gegenüber bilden die weichen Frauenchöre einen wohlthuenden Gegensatz; unter den Solopartien, Erste Weibe (Tenor), Bürgermeisterin (Sopran) ragt hauptsächlich diejenige des Kaisers (Bass) hervor.

Von einem so tief, warm und gesund fühlenden Künstler wie Hille liess sich erwarten, dass er mit der innigen Hingabe und der warmen Schwärmerei in den Geist der Dichtung, welches uns seine Lieder in so schöner Weise offenbaren, uns auch hier kein Mittelgut bieten werde. Hille schreibt eben mit seinem Herzblut, da ist nichts Gemachtes, nichts Gekünsteltes und Geschraubtes; seine Musik ist immer klar und gesund, und es thut einem wahrhaft wohl, in einer Zeit, da die kahle Reflexion so oft die künstlerische Inspiration, die mit äusseren Effectmitteln operirender Realismus den inneren Gehalt zu ersetzen sucht, noch Künstler zu wissen, die sich ein gesundes und warmes Gefühl für das wahrhaft Schöne erhalten haben. Unsere Zeit dürfte sich — und zwar nicht blos auf dem Gebiet der Tonkunst — wohl wieder einmal den Lessing'schen Satz in das Gedächtniss zurückrufen, dass je mehr wir sehen, wir hinzu denken müssen; je mehr wir hinzu denken, desto mehr wir zu sehen glauben, und dass, dem Auge und Ohr das Aeusserste zu zeigen, der Phantasie die Flügel binden und sie nöthigt, über den sinnlichen Ausdruck nicht mehr hinaus zu können.

Bei Hille ist Alles natürlich, man hat das Gefühl, als könne man Alles nicht anders und einfacher ausgedrückt werden, und Manche mögen wohl meinen, so einfach hätten sie es auch machen können — aber Hic Rhodus, hic salta, das Schwerste in der Kunst ist eben gerade, einfach und doch gehaltvoll zu sein.

Dass der Componist uns in den lyrischen Partien seines neuesten Werkes des Schönen viel bringen werde, durften wir von ihm nicht anders als erwarten; aber auch was den musikalisch charakteristischen Ausdruck in den Chören betrifft, documentirt derselbe den tüchtigen, mit frischer Erfindungskraft begabten Künstler. Wie frisch erklingt nach der kurzen achttaktigen Einleitung der Chor der Kriegsknechte: »Ihre Zinnen sanken, ihre Thürme wanken, ihre Wälle klaffen, hoch des Kaisers Waffen« von wuchtigen Accorden und dem feckenden rhythmischen Motiv begleitet:



und wie köstlich ist der Mittelsatz durch die Begleitungsfigur



charakterisirt. Die zweite Nummer beginnt mit einem Instrumentalmotiv



welches den späteren Auftritt der Frauen begleitet, eine Art Ahnungsmotiv, wenn Bild uns diesen Ausdruck gestattet. Die erste Waibe (Tenor), in einer recitativischer Weise gehalten, interessant über die sonderbaren, aus dem Thor kommenden stillen Kriegerschaaren »ohne Panzer, ohne Schwert, ohne Helm und Schild?« Doch Weiblein sind es (der Situation hier in D-dur nach dem vorangegangenen C-dur macht sich vortrefflich), »arme Frauen, die allein den Ausfall machen«. Ihm folgt die zweite Waibe (Bariton) in einem kurzen lyrischen Satz: »O diese sah'n mit nichtigem Schritte, bedrückt und traurig anzusehen, aus ihrem Auge spricht die Güte, auf ihren Lippen schwebt ein Flehen«. Die nächste Nummer bringt uns einen der charakteristischsten Chöre des ganzen Werkes. Der erste Chor der Kriegsknechte will sich die schöne Beute nicht entgehen lassen und von dem Kriegsrecht Gebrauch machen, und es war ein glücklicher Gedanke vom Componisten, diesen Chor mit einer den Wortgehalt treffend zeichnenden Begleitung malend zu setzen



während der zweite Chor: »Lasst sie, lasset, ach erblasset ist vor Schrecken ihr Gesicht«, vierstimmig und ohne Begleitung zu den immer wilder und erregter werdenden Tönen des ersten Chores durch die etwas elegische Stimmung, aus welcher nur hie und da eine gewisse schalkhafte Ironie entgegenzublicken scheint, einen vortrefflich wirkenden Contrast bildet. Nun erscheinen die Frauen, doch geängstigt durch die rohen Rufe der Soldaten, welche stechen wie »Stich und Lanzenspitzen«, wollen sie schon zurückweichen, da tritt die entschiedene Bürgermeisterin vor und spricht ihnen Muth zu: »Vorwärts, fasset Muth, nicht gehlagt, Alles wird noch gut«. Diese Arie zeichnet sich durch Frische und Bestimmtheit des musikalischen Ausdrucks aus. Nun folgt ein tiefempfundener Chor: Gebet der Frauen (Es-moll): »O Tod, getreuer du, senke dich herab und decke, ob uns Schmach beflecke, uns gnadenreich mit deiner Flügel zu«. Ueber diesem Chor schwebt eine weihevolle, ruhig ergebene Stimmung, und namentlich der Mittelsatz mit seinen überraschenden und interessanten Modulationen ist von schöner Wirkung.

(Schluss folgt.)

Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben in der zweiten Hälfte der Wintersaison 1879/80.

(Fortsetzung.)

Den 13. Februar 1880.

Im grossen Odeonssaale veranstaltete gestern unser ehemaliger Vorspieler S. M. des Königs, dann Hofkapellmeister Herr Hans von Bülow ein grossartiges musikalisches Experiment: den Vortrag von Beethoven's fünf letzten Claviersonaten. Bekanntlich hat Herr v. Bülow, seitdem er durch sein ihm schon wiederholt verhängnissvoll gewordenes rücksichtsloses Gebahren gegenüber dem Publikum, wie auch gegenüber anderen Künstlern neuerdings seiner letzten Stellung in Hannover verlustig geworden, sich abermals auf das Concertiren verlegt. Es ist dies unseres Erachtens auch die seinem künstleri schen Begabung nicht minder als auch seinem Naturell entsprechende Sphäre. Seitdem wählte er zu seinen Vorträgen an den meisten Orten die vorgenannten fünf Sonaten, was ich mit Hinblick auf den Umstand, dass diese Werke zu den tiefsinnigsten und an die musikalische Intelligenz der Zuhörer die stärksten Anforderungen stellenden Tonschöpfungen gehören, als ein Wagstück ersten Ranges bezeichnen möchte. Dem Publikum hat er durch diese dessen Fassungskraft und Geschmacksrichtung gemachte Zumuthung jedenfalls eine grosse Ehre erwiesen, deren sich die Münchener in Betracht des Umstandes, dass gestern selbst bei gewöhnlichen Eintrittspreisen der nahezu dritte Theil des Saales leer blieb, nicht ganz würdig erwiesen, weshalb er auch bei den folgenden Concerten in Augsburg, Nürnberg etc. wieder zu einem gemischten Programme griff. Hier wurde er vom Publikum bei seinem Erscheinen mit lebhaftem Applaus und von dem Wagnerverein durch Deponirung eines mächtigen Lorbeerkranzes am Flügel begrüsst, letzteres wohl mehr in Rücksicht des Umstandes, dass für diesen Verein der Ertrag des Concertes bestimmt war, weshalb der Künstler auch — recht in dankbarer als geschmackvoller Weise — der ersten Sonate ein kurzes Vorspiel aus Tannhäuser voranschickte. Obwohl ein begeisterter Verehrer der Beethoven'schen Sonaten hatte ich mich zu diesem Experimente nicht ohne Sorge eingefunden, ob meine Spannkraft diesmal auch nicht erliegen würde. Doch siehe da, meine Sorge war eitel: die erste Sonate Op. 101 in A-dur vom Jahre 1816 währte 18 Minuten, wobei mir jedoch der Marsch etwas zu raschen Schritt anzuschlagen schien. Nach einer ganz kurzen Pause folgte Op. 106 in B-dur aus 1818 in höchst grossartigem Stile während einer Dauer von

42 Minuten vorgetragen. Abermals wieder einige Minuten Ruhe und dann, ohne den Platz zu verlassen, Op. 109 in E-dur (1820), Op. 110 in As-dur (1821), beide je 16—17 Minuten in Anspruch nehmend, und zum Schluss Op. 111 in C-moll (1822), die imposanteste von allen fünf Sonaten mit den ebenso schwierigen als sublimen Variationen während einer Dauer von 22 Minuten, so dass das kurz nach 7 Uhr begonnene Concert um 9½ Uhr zu Ende war. Wie nun Beethoven durch die Schöpfung dieser Werke eine künstlerische That von höchster Bedeutung vollbracht hat, so scheint mir auch Bülow durch seine geniale Reproduction, durch das liebevollste Eingehen in alle Intentionen des erhabenen Geistes und durch die vollendete Bravour in Bewältigung aller Schwierigkeiten sich einen unverlierbaren Platz in der Geschichte des Clavierspiels errungen zu haben. »Streng auf das Wesen der Sache gerichtet, allen Nebelhaften und Verschwommenen abhold, musterhaft in der sparsamen Verwendung des Pedals, dieser Ausdrücke des Gefühls, verschmäht er alle um Beifall buhlenden Effectmittel, Tempo rubato, sentimentalische Ausführung im Dynamischen, das von Zaun gebrochene Hin und Her zwischen äusserstem Fortissimo und Pianissimo, das kokette Hervorstechen der Melodie und ähnliche wohlfeile Künste sind ihm gänzlich fremd. Sein Ton ist im Piano von grosser Schönheit, im Forte meidet er das Uebermaass. Mit einem Worte: man steht ganz durchweg unter dem Eindrucke solider Meisterschaft.« Indem ich diese so vollständig zutreffenden Worte des Dr. Gumprecht hier anzuführen mir nicht versagen kann, bemerke ich nur noch, dass Bülow's Spiel von Werk zu Werk an Wärme der unmittelbar herausströmenden Empfindung gewann, und in gleicher Weise sich auch der enthusiastische Beifall des Publikums steigerte, der am Schlusse förmlich den Charakter einer dem Künstler dargebrachten Ovation annahm.

Den 17. Februar 1886.

Auf dem Programm der für den gestrigen Abend anberaumten ersten Quartett-Soirée der Herren Benno Walter, Michael Steiger, Anton Thoms und Heinrich Schöbel las ich mit Vergnügen Joseph Haydn, Robert Volkmann und L. van Beethoven. Das erste der vorgetragenen Quartette war das sogenannte Quinten-Quartett in D-moll, das zweite jenes in G-moll Op. 14, das dritte das selten gehörte Op. 127 in Es-dur. Vater Haydn hatte sich einer sorgfältigen Behandlung zu erfreuen, wenn auch der in dem ersten Satze waltende Ernst nicht nachdrucksam genug zum Ausdrucke kam und der wuchtige Canon des Menuetts etwas zu schnell dahin brauste. In dem Volkmann'schen Opus schien mir der erste Satz, der immerhin einen leidenschaftlichen Vortrag fordert, doch zu unruhig und ermangelte dabei der Klarheit. Am besten gelang der letzte Satz, wenn auch dem Pizzicato des Herrn Schöbel, der allerdings auf einem sehr mittelmässigen Instrumente spielte, mehr Deutlichkeit und Klang zu wünschen gewesen wäre. Uebrigens interessirte dieses poetisch schöne Werk ungeachtet der gefährlichen Vorbilder Haydn's das zahlreich versammelte Publikum ziemlich lebhaft. Die bedeutendste Aufgabe des Abends für die ausübenden Künstler war jedenfalls das grossartig angelegte und auch technisch nicht geringe Schwierigkeiten bietende Beethoven'sche Quartett. Die Lösung derselben war im Ganzen befriedigend, nur die Bedeutung des letzten Satzes und namentlich des Schlusses desselben hatte sich den Vortragenden nicht vollkommen erschlossen, weshalb hier ein Theil völlig unklar blieb. Loben muss ich dagegen die Ausführung des eingehenden, unendlich vollen Adagios, so wie des phantastischen Scherzos, während ich schliesslich doch die Ueberzeugung nicht unterdrücken konnte, dass bisher in hiesiger Stadt es eigentlich nur dem Florentiner-Quartett unter Jean Becker's Leitung gelungen ist, die letzten Quartette Beethoven's, welche theilweise immerhin in das Gebiet der musikalischen Räthsel gehören, so weit es diese Compositionen überhaupt zulassen, zum vollen Verständnisse zu bringen. *Tamen est laudanda voluntas!*

Den 24. Februar 1886.

In dem gestrigen ersten Abonnement-Concerte der musikalischen Akademie im Odeon stritten sich zwei Meister ersten und einer — meinem Erachten wenigstens — zweifelhaften Ranges um die Palme; der Anfang des Abends gehörte Beethoven, die Mitte Franz Schubert, der Schluss Richard Wagner. Die A-dur-Symphonie, seit etwa 45 Jahren dem Concertpublikum hier wohl schon hundert Mal vorgeführt und daher den Producirenden so geläufig, dass sie von ihnen gelegentlich ohne Probe, ja vielleicht sogar ohne Noten gespielt werden könnte, eröffnete den musikalischen Turnier. Obwohl ich, ausser dem mangelnden Piano und entsprechenden Anwachsen an den hierfür geeigneten Stellen im zweiten, dann einem übertrieben raschen Tempo des letzten Satzes und in Folge dessen gänzlicher Verschwommenheit und Undeutlichkeit aller Figuren desselben, keinen auffallenden positiven Fehler constatiren kann, machte doch dieses sublime Werk auf mich durchaus keinen lebhafteren Eindruck; es fehlte der zündende Funke, den von dem Dirigenten, Herrn Hofkapellmeister Levi, hätte ausgehen und sich den Executirenden wie dem Publikum mittheilen sollen. Nicht viel besser erging es den zwei Sätzen der fragmentarischen Symphonie in H-moll von Franz Schubert; Frische, Schwung und Genialität der Aufführung fehlten überall. Freudig begrüsste ich mit dem ganzen Saale eine alte, bald sechzigjährige liebe Freundin, Frau Sophie Diez; ganz im Widerspruche mit ihrer äusseren Erscheinung behauptet sich noch immer derselbe liebliche Klang der Stimme, dieselbe vollendete Kunst des Vortrages und dieselbe erfreuende, wenn auch nicht mehr wie früher durchschlagende und zündende Wirkung. Besonders sehr glückliche Disposition und kluge Auswahl der Stücke unterstützten den Erfolg. Die Vortragsnummern bestanden aus drei schottischen Liedern von Beethoven und zweien von Franz Schubert. Leider entsprach diese Wahl nicht den Verhältnissen der Umgebung und des grossen Saales, welche unbedingt grossartigere Gesangstücke und volle Orchesterbegleitung fordern. Von fragten sechs Liedern, welchen bereitwilligst noch zwei beigegeben wurden, obwohl die Beethoven'schen mit obligater Violine und Cello, commodiblisch den Stempel der Zierlichkeit. Ganz gut gelangen die schottischen Lieder, dagegen zeigte sich Schubert's herrlicher Gesang »Weihenacht« (auf dem Zettel »Wahlnarrenabend« betitelt) für eine weibliche Stimme als völlig unpassend. Auch stiessen sich bisher wie bei den beiden folgenden Nummern »Die Forelle« und »Meine« aus der »schönen Müllerin« unverkennbare Spuren von Ermüdung ein. Der Dank des Publikums dafür, dass die Künstlerin demselben ihr immer noch hochschätzenswerthes Können zu bieten bereit ist, war ein sehr warmer. Den Schluss bildete das zum ersten Male — an diesem Platze hoffentlich auch zum letzten Male — von dem eifrigen Verehrer R. Wagner's Herrn Levi auf das Programm gesetzte »Festmarsch zur hundertjährigen Gedenkfeier der Unabhängigkeits-Erklärung der Vereinigten Staaten«. Arm an musikalischen Gedanken, reich an Ueberladung mit Blech und den stärksten Effect- und Klangmitteln jeder Art windet sich dieses Opus wie eine mechanische Bassmahlange unter unaufhörlichem Wiederkehren eines und desselben kurzen Motivs und fortwährend bis zum betäubenden Lärm wachsenden Tonfalls mühsam durch eine volle Viertelstunde dahin. Gegen den Schluss bekundet der »Meister« auch hier seine souveräne Hinwegsetzung über alle Gesetze der Logik wie der Form durch mehrere in den in dem Marsche angebrachte Fermaten! Der Beifall der zahlreichen Verehrer des »Meisters« war kein geringer; der

grössere Theil des Publikums, darunter ich, entfernte sich mit stark angegriffenen Gehörorganen schweigend auf Nimmerwiederhören.

Den 2. März 1886.

Der gestrige Abend brachte die zweite Quartett-Soirée der Herren Walter und Genossen im grossen Museumssaale — theilweise ein besseres man Juvenale, indem das Programm nur ein Quartett, das in D-moll von Mozart, und dann das Echo-Trio in Es-dur für zwei Violinen und Cello von Joseph Haydn, dann ein Quintett Op. 38 für zwei Violinen, Viola und Cello in G-dur von Th. Gouvy enthielt. Ich erinnere mich nicht, das Trio jemals gehört oder auf einem Programm gelesen zu haben. Es besteht aus fünf Sätzen mit äusserst einfacher Harmonisirung, in deren jedem nach einigen Takten die letzten Accorde von einem im Nebenzimmer verborgenen zweiten Trio als Echo wiederholt werden, was in die Länge entsetzlich monoton wirkt. Das Genre ist also mehr ein Kunststück als ein Kunstwerk und gehört zu jenen Compositionen, in denen Vater Haydn voraussetzt, dass es wirklich ihn zum Vater hat, was ich vorerst noch dahin stelle, vorzugsweise seinen Humor walten liess. Erfrischend und erhebend trat sodann das hochpoetische Quartett von Mozart, vielleicht sein grossartigstes Werk dieser Gattung, auf. Was die Aufführung anlangt, so befriedigte mich nur der letzte Satz (Siciliano), dem ersten fehlte die breite, grossartige Auffassung, dem Andante die weihevolle Stimmung, dem Menuett die energische Betonung des ersten und zweiten Theils, sowie der sanftmelodische Wohllaut des Trios. Das Quintett von Gouvy, an welchem sich ausser den gewöhnlichen Theilnehmern auch der treffliche Cellist Herr Franz Bennat betheiligte, ist eine sehr tüchtige, wenn auch wenig einheitliche moderne Composition, hierunter meines Erachtens das Andantino und das Finale am gelungensten; es wurde sehr brav gespielt. Das diesmal nicht sehr zahlreich versammelte Publikum bezeugte seine Befriedigung bei allen Stücken durch lebhafte Acclamation.

Den 7. März 1886.

Der aus dem Verbande der hiesigen Hoforchesters ausscheidende Cellist Herr Sigmund Bürger gab uns gestern im Museumssaale ein Abschiedsconcert, das sich zahlreichen Besuches erfreute. Der Ton dieses Künstlers ist wohllautend, von genügender Stärke, klingt jedoch nur im langsamen Tempo voll, wo ihn dafür seine Routine und Fertigkeit im Passagenwerke entschädigen. Er wurde von Herrn Professor Carl Bärmann am Piano und durch die Hofopernsängerin Frl. Blank mit Gesang unterstützt. Die Sonate Op. 69 von Beethoven wurde von beiden Theilnehmern ohne besondere Wirkung durchgeführt. Da die Individualität des Herrn Bürger sich mehr für das leichtere Virtuosen-Genre eignet, und Herrn Bärmann gerade die bei Beethoven unerlässliche innere Wärme mangelt, so konnte dieses herrliche Werk weniger zum Ausdruck gelangen, als das folgende Concert Op. 11 von Goltermann, eine immerhin ziemlich seichte Composition, die aber dem Virtuosen Gelegenheit zur Darlegung seiner grossen Fertigkeit bot, wie auch die ebenso wenig werthvolle Phantasie von Servais über Motive aus dem »Barbier von Sevilla«. Hohen Genuss gewährte mir die Sängerin durch den tiefempfundenen, schwungvollen und kunstreichen Vortrag der grossen Juno-Arie aus »Semele« von Händel. Von den drei Liedern von Brahms, »Mainnacht«, »Liebestreue« und »Sonntag«, deren beiden ersten allen sehr die für das Lied unentbehrliche Melodie vermissen lassen, konnte mich deshalb nur das letzte wahrhaft erfreuen. Ueberhaupt scheint mir die Stärke des Fräul. Blank mehr im dramatischen als im Lieder-Gesange zu liegen. Recht interessant und ganz in das elegante graziöse Spiel Bärmann's wie geschaffen erschien Op. 9 von Schumann, »Carneval. Scènes mignonnes«, vollständig ausdrucksvoll und mit grossem Bravour, doch ohne den erforderlichen Humor vorgetragen. Das Concert litt jedoch an Ueberfülle an Gaben, weshalb viele Zuhörer, darunter auch ich, sich vor dem Beginn der beiden letzten Nummern, Albumblatt von Wagner und zweite Gavotte von Popper, entfernten.

Den 11. März 1886.

Das gestrige zweite Abonnement-Concert der musikalischen Akademie im grossen Odeonssaale wurde zur Abwechslung mit einer Ouvertüre — der von Beethoven Op. 115 »Zur Namensfeier« — eröffnet und mit der B dur-Symphonie von Schumann geschlossen. Dazwischen spielte Herr Concertmeister Walter das Violin-Concert Op. 31 in D-moll von Vieuxtemps, dann die Sonate aus derselben Tonart von W. Rust, auch sang Frau Schröder-Hanfstängl aus Stuttgart die Arie aus der Entführung: »Ach, ich liebte, war so glücklich« und drei Lieder, hierunter das Ständchen »Horch, horch!« etc. von Franz Schubert. Was nun die Anordnung dieses Concerts überhaupt betrifft, so kann ich mich mit der Hintansetzung der Symphonie durchaus nicht einverstanden erklären, da dieselbe jedenfalls auf Seite der Musiker die frischeste Leistungsfähigkeit und auf Seite des Publicums das ungeschwächteste Auffassungsvermögen voraussetzt, beides aber durch eine längere Reihe vorangegangener Stücke wesentlich beeinträchtigt wird. Ausserdem machte das nur durch eine Gesangsnummer unterbrochene Violinspiel mittelst der vier Sätze des Concerts und der vier Theile der Sonate einen etwas monotonen Eindruck. Der Ouvertüre kam jedoch ihre Stellung an der Spitze des Abends gut zu statten, indem sie mit Schwung und Accuratesse zum Vortrag gelangte. Das Concert von Vieuxtemps scheint mir eines der schwächeren Producte dieses sonst, wenn auch nicht genialen, doch geistreichen und eleganten Componisten zu sein; von dem Künstler mit kleinem Tone ausgeführt, machte es wenig Eindruck, während die blos mit Clavier begleitete Sonate besser zur Geltung kam. Frau Schröder erwies sich als eine routinirte Coloratur-Sängerin mit correctem, ausdrucksvollem und dramatischem Vortrage, jedoch nicht mehr ungetrübter Stimme, die nur noch im mezza voce ganz wohlklingend ist, bei stärkerem Auftragen aber in hoher Lage gellend klingt. Sehr erfreut war ich, nach dem toujours perdrix der Symphonien von Beethoven auch wieder einmal eine solche des meines Erachtens in dieser Gattung ihm unter den modernen am nächsten stehenden Meisters zu hören. Das sehr schwierige und kunstvoll gearbeitete Werk wurde trotz der späten Stunde mit vieler Präcision und geschmackvoller Nüancirung zum Ausdruck gebracht und erregte, wenn auch die beiden ersten Sätze lau aufgenommen wurden, doch am Schluss lebhaften Beifall, in mir aber auch den Wunsch nach Schumann's übrigen grossen Instrumentalwerken.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten und Bemerkungen.

* Fr. Gernsheim's Violinconcert hatte im vierten grossen Concert des Allgemeinen Deutschen Musikvereins am 26 Mai zu Baden-Baden einen durchschlagenden Erfolg. Jenö Hubay der Solist und der Autor wurden wiederholt gerufen.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 2. Juni 1880. Nr. 22. XV. Jahrgang.

Mozartiana.

Eine kleine Publication unter diesem Titel kommt zur Zeit doppelt erwünscht, da sie geeignet ist, die unangenehmen Eindrücke, welche das unlängst hier besprochene Sammelwerk von Nohl hinterlassen hat, einigermaassen zu verwischen. Wir meinen das Büchlein

Mozartiana. Von Mozart herrührende und ihn betreffende, zum grossen Theil noch nicht veröffentlichte Schriftstücke. Nach aufgefundenen Handschriften herausgegeben von **Gustav Nottebohm.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. XII und 139 Seiten 8. 1880. Pr. ℳ 4. 50.

Hier haben wir ebenfalls den Mozart in Mittheilungen seiner Zeitgenossen und in eigenen Briefen, aber es sind fast lauter Nova, welche wir erhalten. Dass uns dergleichen noch so spät, fast hundert Jahre nach dem Tode des herrlichen Meisters geboten werden kann, muss einen besonderen Grund haben. Die Sache verhält sich ähnlich wie folgt — wir geben hier die Erzählung in Worten aus Nottebohm's Vorwort. »Gegen Ende des vorigen Jahrhunderts — so berichtet er — fasste Friedrich Rochlitz den Vorsatz, die Biographie Mozart's zu schreiben. Breitkopf und Härtel sollten die Verleger sein. Letztere, welche damals wegen Erlangung handschriftlicher Vorlagen für die von ihnen unternommene Ausgabe Mozart'scher Compositionen mit der Wittwe Mozart's in Verbindung standen, übernahmen es, dieselbe auch um Beiträge zu einer Biographie Mozart's zu ersuchen. Später wandte man sich zu gleichem Zwecke auch an die Schwester Mozart's. Beide willfahrten dem Ersuchen und sandten reichlich. Von dem von ihnen übersandten biographischen Material, nach dem Otto Jahn vergeblich gesucht hat, ist der grösste Theil in Abschrift erhalten worden und vor einigen Jahren zum Vorschein gekommen. Der Fund besteht in zwei Heften, welche in Leipzig und zwar fast ganz von einer Hand geschrieben sind und in welche Briefe, Aufsätze, Urtheile, Zeitungsnotizen u. s. w., welche von den Frauen eingesandt wurden, allem Anschein nach in der Ordnung, in der sie einliefen, eingetragen sind. Ein Heft (in Querformat und mit 144 beschriebenen Seiten) hat den Titel: »Materialien zu Mozart's Leben, von der Wwe. Mozart mitgetheilt.« Eine gleichlautende Ueberschrift steht am oberen Rande der meisten Blätter. Das Heft enthält grösstentheils Briefe Mozart's. Von diesen sind höchstens 23 bis jetzt gedruckt, mehr als 40 noch nicht gedruckt worden. Ausserdem sind hervorzuheben einige bis jetzt unbekannt gebliebene Gedichte Mozart's und einige Schriftstücke verschiedener Art und Herkunft. Aus einigen Ansichten ergiebt sich, dass die Wittwe nicht immer das Original, sondern eine Abschrift nach Leipzig geschickt hatte. Bei einigen »Anecdoten« sagt der die Wittwe selbst. — Das andere Heft (ebenfalls in Querformat und mit 72 beschriebenen Seiten) trägt den Titel: »Materialien zu Mozart's Leben. Von Mozart's Schwester mitgetheilt. Nachr. etc.« und auf dem obern Rande jedes Blattes die Bemerkung: »Von Mozart's Schwester mitgetheilt.« Das wichtigste Stück des Heftes ist der Aufsatz, den die Schwester für Friedr. Schlichtegroll geschrieben hat und der von diesem in seinem »Nekrolog auf das Jahr 1791« (2. Jahrgang, 2. Band. Gotha 1793. Seite 82 bis 112) benutzt wurde. Der Aufsatz enthält in 44 Abschnitten die Antworten auf eben so viel Fragen. In der Form und Vollständigkeit, in der er von Marianne Mozart geschrieben ist, ist der Aufsatz noch nicht gedruckt worden. Einzelne Stellen daraus finden sich bei Schlichtegroll wörtlich wieder. Schlichtegroll hat aber Vieles, vielleicht weil es ihm geringfügig erschien, weggelassen. Die von ihm weggelassenen Stellen enthalten Daten, deren Quellen jetzt versiegt sind und die, mögen sie nun geringfügig sein oder nicht, theils zur Berichtigung, theils zur Vervollständigung bisheriger Angaben dienen können. Wir machen nur auf die Angabe der Todeszeit Mozart's aufmerksam, welche bei der Schwester (S. 109) genauer ist, als anderswo.« (S. V—VII.)

Vieles aus diesen Mittheilungen der Frau Mozart benutzte Rochlitz schon in den »Anekdoten«, welche er im ersten und zweiten Jahrgang der Allgemeinen musikal. Zeitung (1798 und 1800) veröffentlichte. Ueber Plänemachen und Anekdoten kam Rochlitz noch nicht hinaus. Die höchst werthvollen Mittheilungen der beiden Frauen verfehlten insofern eigentlich ihren Zweck, weil das, was die Oeffentlichkeit aus denselben empfing, zu der aufgewandten Mühe in keinem Verhältniss stand.

Bei dem Wiederauffinden dieser bislang unbekannten Papiere handelte es sich nun um die Frage, was mit ihnen anzufangen sei. Jahn's Biographie liegt gedruckt vor und er selbst ist gestorben, er konnte sie also nicht mehr verwerthen. Man wollte aber die Schriftstücke auch nicht unveröffentlicht im »Archiv« ruhen lassen, was bei dem werthvollen Inhalt gewiss erklärlich und gerechtfertigt ist. Schwierigkeit verursachte aber die Art der Veröffentlichung, da hier nur Materialien vorliegen, ohne Ordnung und ohne weiteren Zusammenhang als den, dass sie sich sämmtlich auf Mozart beziehen. So entschloss man sich endlich, die Stücke so lassen wie sie vorlagen, also in der besten Reihe zu drucken, in der sie zuletzt [illegible] von dem Abschreiber eingetragen sind. Manche Nummern, die bei Jahn oder in anderen zugänglichen Büchern bereits mitgetheilt wurden, sind hier nicht wieder abgedruckt. Unbedeutendes ist ausgeschieden, unschickliche Ausdrücke in Mozart's Briefen sind mit Recht

gezügt (doch bedauern wir, dass noch einige Leichtfertigkeiten stehen geblieben sind) und auch im übrigen hat der Herausgeber alles so sorglich ausgerichtet gewusst, dass dadurch eine interessante und zugleich bleibend werthvolle Publication entstanden ist.

(Schluss folgt.)

Michael Kelly's Lebenserinnerungen.

Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Ib.

Aufenthalt in Wien.

(Fortsetzung.)

Koselach. Vanhall. Dittersdorf. Bekanntschaft mit Mozart. Linley. Mozart als Mensch und Künstler geschildert. Kelly's Canzonetta mit Mozart's Variationen und Bearbeitung. Attwood. Durchreisende Künstler: der Sänger Marchesi, die Violinisten C...., Jarnowicz, Baron Bach und Dr. Parker. Letzterer heirathet Nancy Storace.

Eines Abends ging ich in ein Concert des berühmten Koseluch, welcher ein grosser Pianoforte-Componist und ein feiner Spieler auf diesem Instrument war. Dort sah ich die Componisten Vanhall und Baron Dittersdorf, und — was für mich einer der grössten Glücksfälle meines musikalischen Lebens war — dort wurde ich jenem Wunder des Genies, Mozart, vorgestellt. Er erfreute die Gesellschaft, indem er Fantasien und Capriccios auf dem Pianoforte vortrug. Sein Gefühl, die Schnelligkeit seiner Finger, besonders die grosse Fertigkeit und Stärke seiner linken Hand und die anscheinende Inspiration [d. i. Improvisation] seiner Modulationen füllten mich mit Erstaunen. Nach diesem glänzenden Vortrag setzten wir uns zum Abendessen nieder, und ich hatte das Vergnügen, an der Tafel zwischen ihm zu sitzen und seiner Frau, Madame Constanze Weber, einer deutschen Dame, welche er leidenschaftlich liebte und mit welcher er drei Kinder hatte. Er unterhielt sich mit mir längere Zeit über Thomas Linley, den Bruder von Sheridan's erster Frau, mit welchem er in Florenz innig befreundet war, und er sprach von ihm mit grosser Zuneigung. Er sagte, dass Linley ein wahres Genie war und, wenn er am Leben geblieben wäre, eine der grössten Zierden der musikalischen Welt geworden sein würde. Nach dem Essen hatte der jüngere Theil unserer Gesellschaft einen Tanz und Mozart betheiligte sich daran. Madame Mozart erzählte mir, dass er bei all seinem Genie ein enthusiastischer Tänzer sei und oft sage, sein Geschmack liege mehr in jener Kunst als in der Musik.

Er war ein bemerkenswerth kleiner Mann, sehr dünn und blass, mit einer Fülle von schönem Haar, auf welches er sich etwas einbildete. Er lud mich herzlich ein, ihn in seinem Hause zu besuchen, wovon ich Gebrauch machte und in Folge dessen einen grossen Theil meiner Zeit dort verlebte. Er empfing mich stets mit Güte und Gastfreundschaft. — Er liebte besonders den Punsch, von welchem Getränk ich ihn starke Portionen nehmen sah. Auch das Billardspiel liebte er und hatte ein ausgezeichnetes Billard in seinem Hause. Gar manches Spiel habe ich mit ihm gemacht, war aber immer nur der Zweite. An Sonntagen gab er Concerte, welche ich niemals versäumte. Er war gutherzig und sehr gefällig, aber so empfindlich wenn er spielte, dass er bei dem geringsten Lärm sofort aufhörte. Eines Tages veranlasste er mich, Clavier zu spielen und hierbei lobte er meinen ersten Lehrmeister, weil derselbe mir die richtige Haltung der Hände beigebracht habe. Auch in einer anderen Angelegenheit machte er mir ein hohes Compliment. Ich hatte nämlich zu Metastasio's Canzonetta »Grazie agl' inganni tuoi« eine kleine Melodie componirt, welche überall beliebt war wo ich sie sang. Sie war sehr einfach, hatte aber das Glück Mozart zu gefallen. Er nahm sie und componirte Variationen darüber, welche wirklich wundervoll waren, und hatte die weitere Güte und Herablassung, dieselben so spielen wo sich nur eine Gelegenheit bot. In der Voraussetzung, dass diese dadurch bemerkenswerth gewordene Arie einigen meiner musikalischen Leser genehm sein werde, füge ich sie bei.





Ermuthigt durch eine so schmeichelhafte Billigung, versuchte ich mich in verschiedenen kleinen Arien, welche ich ihm zeigte und welche er gütigst billigte und zwar so sehr, dass ich entschlossen war, mich dem Studium des Contrapunkts zu widmen, worauf ich ihn consultirte, bei wem ich Unterricht zu nehmen habe. Er sagte: »Mein guter Jüngling (lad), Sie wünschen meinen Rath und ich werde Ihnen denselben aufrichtig geben. Wenn Sie Composition studirt hätten, als Sie in Neapel waren und Ihr Geist sich noch nicht auf andere Dinge gerichtet hatte, so würden Sie vielleicht weise gehandelt haben. Aber nun, wo Ihr Bühnenberuf alle Ihre Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen muss, würde es eine unweise Massregel sein, in ein trockenes Studium sich einzulassen. Nehmen Sie mein Wort darauf, dass die Natur Sie zu einem Melodisten gemacht hat und dass Sie sich durch Studium nur stören und verwirren würden. Bedenken Sie — ein bischen Kenntniss ist ein gefährliches Ding — sollten Irrthümer sein in dem was Sie schreiben, so werden Sie in allen Theilen der Welt hunderte von Musikern finden, welche im Stande sind dieselben zu verbessern; deshalb schädigen Sie Ihre natürliche Gabe nicht.«

»Melodie ist das Wesen (essence) der Musik« fuhr er fort. »Einen guten Melodisten vergleiche ich einem gewandten Renner und die Contrapunktisten den Postpferden; deshalb nehmen Sie Rath an und lassen Sie jedes für sich, in Erinnerung des alten italienischen Sprichwortes: Chi sa più, meno sa — Wer am meisten weiss, weiss am wenigsten.« Die Meinung dieses grossen Mannes machte einen dauernden Eindruck auf mich.

Mein Freund Attwood (ein würdiger Mann und eine Zierde der musikalischen Welt) war Mozart's Lieblingsschüler, und es macht mir viel Vergnügen zu berichten, was Mozart über ihn gegen mich äusserte. Seine Worte waren: »Attwood ist ein junger Mann, für welchen ich eine aufrichtige Zuneigung und Werthschätzung habe; er führt sich exemplarisch auf, und es macht mir viel Vergnügen Ihnen zu erzählen, dass er mehr von meinem Stil annimmt als irgend einer meiner bisherigen Schüler und ich sage voraus, dass er sich als ein gediegener Musiker bewähren wird.« Mozart war sehr freigebig mit Lobsprüchen an solche, welche dieselben verdienten, aber er empfand eine gründliche Verachtung gegen anmassende Mittelmässigkeit. Er war Mitglied der philharmonischen Gesellschaften von Bologna und Verona, und bei seiner Anwesenheit in Rom machte der Papst ihn zum Ritter des goldenen Sporns (Lo Sprone de l'Oro).

Zu der Zeit, von welcher ich hier rede, war Musik in Wien im höchsten Zenith der Vollkommenheit, denn unabhängig von den grossen Talenten, die dort sesshaft waren, stellte sich eine Zahl von den berühmtesten Künstlern ein, die von Italien nach Polen, Preussen und Russland zogen und auf der Durch-

rere meistens in Wien Concerte gaben. Der Kaiser besuchte dieselben gewöhnlich und behandelte die Künstler sehr freigebig. So kam auch der gefeierte Marchesi nach Wien auf seinem Wege von Venedig nach Petersburg, wo er für die italienische Oper engagirt war. Er gab ein Concert und wurde durch die Gegenwart des Kaisers, sowie durch eine glänzende Versammlung geehrt; er war ein grosser Sänger und im Vollbesitz seiner Kraft. Während seines Aufenthaltes in Wien besuchte er auch den neapolitanischen Gesandten, welcher ihm zu Ehren den Sängern der italienischen Oper ein grosses Diner gab; ich hatte ebenfalls die Ehre mit eingeladen zu werden, und das Banquet war splendid. Seine Excellenz war ein grosser Gourmand ... und alles in allem genommen giebt es keinen Ort, wo man die Kochkunst besser versteht, als in Wien.

Während meines dortigen Aufenthaltes hatte ich das Vergnügen, zwei Violinspieler zu hören, welche zu den ersten der Welt zählen; beide gaben Concerte und ihr Vortrag war wirklich exquisit, obgleich in verschiedenem Stil. Der erste war Giornovichi*), er kam aus Russland, wo er am Hofe in St. Petersburg längere Zeit der erste Concertspieler gewesen war und wollte nach Paris. Er war schon ein Mann von gesetztem Alter, aber noch im Vollbesitz der Kraft, sein Ton war sehr machtvoll, seine Fertigkeit höchst glänzend, daß sein Geschmack über alle Vorstellung. Kein Spieler, dessen ich mich erinnern kann, machte seine angenehme Musik. Er beschloss seine Concerte gewöhnlich mit einem Rondo, dessen Thema eine russische Volksmelodie war, zu welcher er mit bezaubernden Geschmacke Variationen componirte. Sein Spiel erinnerte mich stark an den gefeierten La Motte, welchen ich oft in der Rotunda zu Dublin gehört hatte.

Janowitz [Janiewicz oder Jasiewicz], der andere, war ein sehr junger Mann im Dienst des Königs von Polen; er berührte das Instrument ebenfalls mit unwiderstehlichem Effect und war ein ausgezeichneter Vorgeiger (leader) am Orchester. Seine Concerte endeten stets mit einer hübschen polnischen Arie, seine Variationen darüber waren ebenfalls wunderschön.

Aber der Apoll, der Orpheus jener Zeit war der berühmte Baron Bach, welcher auch Wien besuchte, um von dem Kaiser gehört zu werden. Er übertraf (in seiner eigenen Vorstellung) Tartini, Nardini u. s. w., u. s. w. Dieser einzige per la musica-Tänzer senden von Petersburg an, wohin er sich begeben hatte, um seine ausserordentlichen Talente der Kaiserlichen Familie und dem Hofe bekannt zu machen. Nun, ich habe diesen Mann oft spielen hören und ich erkläre positiv, dass sein Vortrag so schlecht war wie der irgend eines blinden Fiedlers in einer Landstadt in Irland. Aber er war ein Mann von ungeheurem Vermögen und hielt ein offenes Haus. In jeder Stadt, durch welche er zog, gab er grossartige Diners, zu welchen alle musikalischen Künstler eingeladen wurden; in Wien ich auch unter ihnen. Eines Tages, von seiner Eitelkeit zu prüfen, erzählte ich ihm, dass er mich an den älteren Cramer erinnere. Es schien durch mein Lob eher gekränkt als geschmeichelt — er gab zu, dass Cramer gewissen Werth hätte (dass er zu Mannheim mit ihm vor dessen Besuche spielte, ein Cramer am dortigen Hofe erster Violinist war); aber dass den Kurfürst gesagt habe, sein Ton übertreffe den von Cramer sehr weit, denn Cramer sei zahm und drucklos, er dagegen lauter Geist und Feuer; und dass ein Vergleich zwischen ihnen so viel bedeuten würde, als wenn man eine Taube mit einem Kampfhahne vergleichen wollte. In meinem Leben habe ich keinen Mann gekannt, welcher den Weihrauch so aufschoob, wie dieser unmusikalische Idiot. Nachdem er vom Kaiser gehört war (welcher herzlich über ihn lachte), machte er sich auf den Weg nach London, damit auch der König von England Gelegenheit haben möge, sein schönes Saitenspiel zu vernehmen.

Als er sich verabschiedet hatte, langte [1784] ein anderer Violinspieler aus Russland an, ein Doctor Fisher [Engländer], ein höchst excentrischer Mann, der in seiner Profession einen gewissen Werth besass, aber als Charlatan und ausserordentlicher Prahlhans war; er berichtete seltsame Dinge von sich selbst und war besonders hartnäckig in seiner Wahrheitsliebe. Der harmonische Doctor [welcher nebenbei gesagt, als sehr schlechter Christ war] belagerte jedoch die arme Nancy Storace, und durch Beharrlichkeit gegen sie und Thränen mit ihrer Mutter bewog er sie, ihn statt eines Besseren zu nehmen, was sie denn auch that, obwohl alle ihre Freunde davon abriethen. Sie hatte aber schon nach kurzer Zeit Ursache, ihren Handel zu bereuen, denn statt Harmonie gab es nichts als Missklang unter ihnen, und es wurde gesagt, dass er eine sehr schlagende Manier hatte, um seine Meinung einzutreiben; worüber einer ihrer Freunde den Kaiser aufklärte, welcher ihm andeuten liess, dass es passend für ihn sein würde, eine Luftveränderung zu versuchen, und so war der Doctor aus Wien vertrieben.

Nancy Storace war die zweite Frau dieses disconcertanten Doctors. Seine erste Frau war eine der Töchter von Powell, dem Eigenthümer des Covent Garden-Theaters in London. Der Doctor erbte mit seiner Frau ein Sechzehntel des Eigenthums von diesem Theater, war aber ein solcher Querkopf, dass er den übrigen Eigenthümern höchst widerwärtig wurde. . . . Als sein Weib starb, verkaufte er seinen Antheil, worüber die anderen Partner hocherfreut waren.

(Fortsetzung folgt.)

*) Giovanni Mane Giornovichi, geboren zu Palermo 1745, gestorben in Petersburg 1804. (Gerber N. L. II 330—331.)

Die Weiber von Weinsberg,

gedichtet von Moritz Hartmann. In Musik gesetzt für Soli, Chor und Orchester von Eduard Hille. Op. 47. Clavierauszug 9 ℳ. Hannover, Adolf Nagel. [1886.]

(Von Josef Sittard.)

(Schluss.)

Der Kaiser erscheint nunmehr, angekündigt durch die originellen Accordfolgen:



»Lasst sie herein und meinem Throne nah'n! sie kommen um uns anzuflehn um den gewissen Tod, der ihren Männern droht, in unserm Schutze zu entgehn«. Die Frauen, vierstimmig, bitten in den eindringlichsten Tönen um Gnade für die gute deutsche Stadt; der Kaiser fühlt aber keine Rührung und es ist das nun folgende Allegro einer der dramatische Höhepunkt des Werkes: »Noch heute fällt der letzte Streich, die höchsten Giebel mach' ich gleich der niedrigsten der Schwellen. Die Stadt mach' ich zur Wüstenei, am Markte wächst die Tanne frei, in euern Prunkgemächern treibt Unkraut und wächst Gestrüpp und Dorn«. Treffend und charakteristisch sind diese Worte musikalisch interpretirt.



zu welch beiden contrastirenden Motiven sich in der Begleitung

schon ein weiteres  gesellt.

Durch die immer wiederholte und musikalisch gesteigerte Bitte der Frauen um Gnade und den immer wachsenden Zorn des Kaisers wird eine Steigerung von ausserordentlich dramatischer Schlagkraft herbeigeführt, welche durch das im Fortissimo auf dem vom Orchester gehaltenen Quartsextaccord von Es-dur einsetzenden Frauenchor:



noch erhöht wird. Doch der Kaiser bleibt ungerührt: »Und die das Aufruhrs donner tragen und die das Trotzes Schwert geführt, noch heute liegen sie erschlagen. Ich schwur's und bleibe ungerührt!« Der nun folgende Chor der Frauen: »Erschlägst du jene, die treu wir lieben, gereicht dir Thränen nicht zum Heil, auch uns erschlage, die Wittwen bleiben, denn ew'ge Klage ist unser Theil« giebt dem verzweifelnden Schmerz einen rührenden und ergreifenden musikalischen Ausdruck. Diese Treue erweckt schon dem Kaiser Leid und edl Reue erfüllt ihn sein Bild; aber den treuen Frauen ist gestattet, aus den Thoren, ob sie fallen, fortzutreiben: »Möge jede, was sie trennt mit sich nehmen fort von hier. Ihre beste Habe bleibe dem getreuen deutschen Weibe.« »Aber was ist kostbar ernem Frauen, wenn sie nicht mehr in das Auge treuer Gatten dürfen schauen? Lieber sterben edl den Männern, die als höchsten Schatz wir lieben.« Aus dieser, auch musikalisch trefflich wiedergegebenen stillen Bangniss weckt sie die schlaue Bürgermeisterin. Leise, heimlich:





indem sie ihnen Muth zuspricht und auf die überwundende List verblümt hinweist. Äusserst humoristisch gehalten ist der nachstfolgende Chor der Kriegsknechte



und von ausserordentlicher Beock wirkt das jeweils hereinklingende, ohne Begleitung gesungene

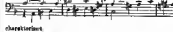


Sie glauben nämlich, die Frauen denken sich ihre Perlenschnüre, Diamanten, Spitzenkragen, Tressen, Kanten etc. zu retten: »das ist ihre Augenweide, das ist Trost in jedem Leide, das ist ihnen lieb und werth mehr als Sohn und Kind, mehr als Ingemed, mehr als Haus, Hof und Herd. O die Weiber, o die Weiber!«

Nr. 9 enthält ein originelles, ebenfalls von frischem Humor sprudelnden Lied der ersten Wache: »Wenn der Morgen schaucht die Nachte« mit Chorrefrain.

Nr. 10 besteht aus Intermezzo, erste Wache und den Frauen.

Das Intermezzo, ein reizendes Orchestervorspiel, welches, wie wir uns denken, den Auszug der Frauen illustrirt, ist durch die beiden Motive



charakterisirt.

Die erste Wache blickt erstaunt auf die aus dem Thor kommenden Weiber, von welchen jedes seinen Mann auf dem Rücken trägt: »Gnädig will's der Herr gestatten fortzutragen, was wir lieben, was das Beste uns geblieben«, und so tragen wir die Gatten, singen zweistimmig die Frauen, beide oben angeführte Motive leitmotivig nunmehr in Dur — B-dur, später in F-dur — in die Begleitung hinein verwoben. »Doch die den Tod ver-

schleifen sollen uns so entgehen?« haben die Kriegsknechte; »Diese langen Frauen sollen uns betrügen dürfen? Ihnen sei die List zum Leide« reisst die Schwerter aus der Scheide, um ihr frevles Blut zu schlürfen. Da verkünden die bekannten Accordfolgen das Nahen des Kaisers. »Ich hab' s gesagt, es hat Bestand, ein Mannewort soll man nicht drehen«, von grosser Schönheit und Kraft ist die Stelle in D dur: »Und Weinsberg blüh und wachse fort als Denkmal deutscher Frauentreue«. Der Schlusschor — der massig gemischte Chor im ganzen Werke — »Heil dem Lande wo solche That geschah!« ist von imposanter Wirkung und beschliesst würdig das eben so schöne als liebenswürdige Werk, von welchem wir, zumal dasselbe in der glücklichsten Weise einen volksthümlichen Stoff behandelt, hoffen und wünschen, dass es die weiteste Verbreitung finden möge.

Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben in der zweiten Hälfte der Wintersaison 1879/80

(Fortsetzung.)

Den 12. März 1880.

München, das seit mehr als 25 Jahren einen Oratorien-Verein besitzt, fühlte nach meinen Wahrnehmungen kein Bedürfniss eines zweiten Unternehmens dieser Art; dagegen fühlte Herr Clavierlehrer Bussmeyer den Drang, seinen bisher blos auf den Unterricht und massige Leistungen als Virtuos am Piano beschränkten Wirkungskreis zu erweitern. Obwohl es dankenswerther gewesen wäre, die für einen solchen Zweck vorhandenen Kräfte wo möglich zu vereinigen, statt sie zu zersplittern, unternahm er es im Gefühl des kräftigen Dranges vor einigen Monaten, einen Chorverein, als Concurrenz für den Oratorien-Verein, zu gründen. Bei dem stets nach Neuem strebenden Sinne des Publikums gelang es, einen Chor von beiläufig hundert Männer- und Frauenstimmen zu gewinnen, mit denen gestern der Paulus von Mendelssohn im grossen Odeumssaale aufgeführt wurde. Es kam dieser Aufführung sehr zu statten, dass Herr Bussmeyer als Gatte unserer Prima Donna Frau Weckerlin über eine ausgezeichnete Vertreterin der Sopran-Solopartie verfügte, und ihm sich wegen seiner musikalischen Verbindungen mit den Hofmusikern die erforderliche Anzahl von tüchtigen Instrumentalisten zur Verfügung stellte. Auch die übrigen Solopartien waren in sehr achtbaren Händen, in denen des Herrn Opernsängers Fuchs als Paulus, Frl. Schulze, Concertsängerin und Besitzerin einer ausgezeichneten Stimme für die Altpartie und des Herrn Concertsängers Dietzel aus Karlsruhe, mir bisher unbekannt, für den Tenor. Die ganze Aufführung verlief sehr befriedigend. Das Directionstalent des Herrn Bussmeyer scheint mir vorläufig noch fraglich. In der Ouvertüre zeigten sich bedenkliche Schwankungen, wie auch im übrigen Verlaufe eine weitergehende Einwirkung des Kapellmeisters auf den Vortrag, als die durch das Taktiren, nur wenig bemerklich wurde. Doch ging alles ziemlich glatt und ohne wesentliche Verstösse, die Chöre, etwas zu schwach mit Männerstimmen besetzt, waren gut einstudirt und es erzielten insbesondere die Nummern: »Mache dich auf, werde Licht!«, »O welch eine Tiefe«, »Seid uns gnädig, hohe Götter« 'Hier ist des Herrn Tempel' die entsprechende Wirkung. Weniger genügte mir die Wiedergabe der Choräle, die der rechten Weihe und Nüancirung entbehrend, sowie von dem Vortrage der Chöre nicht gehörig abstechend. Vortrefflich waren die Leistungen der Frau Bussmeyer-Weckerlin, welche sogar zum möglichsten Gelingen des Unternehmens ihres Gatten in den Chören Beistand leistete. Innig und ergreifend sang sie die Arie: »Jerusalem!« und erregte hier, wie an vielen anderen Stellen, den ungetheiltesten Beifall. Würdig zur Seite stand ihr Fräul. Schulze, deren Arioso: »Doch der Herr vergisst die Seinen nicht« jedem tief ins Herz drang. Der Tenorist Herr Dietzel erfreut sich einer zwar hohen, aber weder kräftigen noch besonders wohlklingenden Stimme; derselbe entwickelte sich jedoch im Verlaufe des Abends allmälig zum Besseren, so dass man mit seinen Leistungen besonders im zweiten Theile und in der Cavatine »Sei getreu bis in den Tod« sehr zufrieden sein konnte. Herr Fuchs mit seiner schönen, wenn auch nicht besonders ausgiebigen Bassstimme, sang mit Feuer und Empfindung, er bewährte sich als sehr tüchtiger Oratoriensänger. Kurz — die ganze Aufführung gestaltete sich über alles Erwarten zu einem wahren Kunstgenuss. Ich nimmt deshalb im Interesse der Kunst mein eben ausgesprochenes Tadelsvotum am Schlusse gleichwohl stark modificiren, und kann nur wünschen, dass dem jungen Vereine zu seinen künftigen Productionen gleich günstige Sterne leuchten, der Eifer der Theilnehmer nicht erkalten, und insbesondere dem Ihm stets eben so reiche Mittel, wie bei dieser ersten Production, zu Gebote stehen mögen.*)

Den 16. März 1880.

Nicht bald hat mir ein Concert so reine Freude gewährt, wie das gestrige dritte und letzte Soirée der k. Vocalkapelle. Fast alle vorgetragenen Nummern waren von hohem Interesse, die mehrstimmigen Compositionen schienen mir mit seltener Feinheit studirt zu sein und wurden mit Schwung und Empfindung vorgetragen. Den Abend eröffnete das erhabene, feierlich-klare »Laudate Dominum« achtstimmig von Palestrina, ihm folgte das tiefinnige »Zion spricht«, sechsstimmig von Aude (Hammerschmidt); hierauf das gläubige-fromme »Ave gloriosa Maria« weil zum Heiligthume, sechsstimmig von Eccard. Das vierstimmige »Ave Maria« von Franz Liszt, wenn ich nicht irre aus dessen »Christus«, ist wohl eine der gelungensten Compositionen dieses Meisters, allein ich finde doch die darin ausgedrückte Andacht mehr gesucht als natürlich, es ist eben der englische Gruss eines Abbé. Viel höher schätze ich das den Schluss der ersten Abtheilung bildende »Salve regina« für vier Stimmen von J. Rheinberger, eine Perle moderner Kirchenmusik. Dazwischen wurde von Fräul. Mathilde Drem mit fast männlichem Tone und stilvoller Auffassung die Violin-Sonate in A dur von Vivaldi gespielt, und von Herrn Hofopernsänger Fuchs der 23. Psalm von Fr. Lachner sehr tüchtig mit Orgelbegleitung gesungen. Der Composition dieser letzten Nummer fehlt es jedoch etwas an Originalität. In der zweiten Abtheilung erfreute die demnächst scheidende Opernsängerin Fräulein Meysenheym, nun verehelichte Frau Schubal, das Publikum durch drei Sologesänge und bewährte dadurch ihre Routine im Liedergesange. Am meisten interessirte mich hierunter »Der Wachtelschlag«, gedichtet von Gellert, componirt von Beethoven. Das Publikum überschüttete alle Vorträge dieser Dame mit Beifall, mit schien das zweite Lied von Bernh. Scholz »Mariechen sitzt am Rain« Friedel sehr unbedeutend, dagegen das »Wanderlied« aus Op. 34 von F. v. Holstein recht anmuthig. Wohlklingend erwies sich Ign. Brüll's sechsstimmiger Chor »Schönes Begräbniss« von Rückert. In den hierauf folgenden Chören: »Beweint sie« von Byron und »Neuer Frühling«, beide aus Op. 6 der Frl. Adolpha Le Beau, lernte ich eine Componistin kennen, die sich recht gut in Männergesellschaft hören lassen kann; so originell, kräftig und wirkungsvoll klang insbesondere die erste dieser beiden Nummern. Frau Schubart's

*) Weil der dortige »Oratorienverein« seine Aufgabe nur sehr ungenügend erfüllt, ist es gewiss erfreulich, dass sich auf diesem Felde eine Kräftigere Concurrenz erhebt, wenn ihnen tüchtige Solisten und Instrumentalisten zu Gebote stehen. Dies gilt namentlich für München, wo die Opernkrankheit nachgerade eine gemeinschädliche Gestalt angenommen hat. D. Red.

Op. 142 »Des Tages Weihe«, vierstimmig mit Violine, Cello und Clavierbegleitung ist offenbar eine der schwächsten Gelegenheitscompositionen des sonst so genialen Meisters, welche besser in dem Dunkel der musikalischen Archive belassen worden wäre, da hier musikalischer und poetischer Werth auf gleich tiefem Niveau stehen. Würzig und frisch schmeckte darauf zum Schluss des doppelchörige 98. Psalm »Singet dem Herrn ein neues Lied« Op. 93 von W. Bargiel. Ich bedauerte jedoch die so sehr zurückgedrängte Stellung dieses bedeutenden Werkes, das nach seinem Umfange und seiner Wichtigkeit eine noch ganz ungeschwächte Auffassungsfähigkeit seitens der Zuhörerschaft erheischt hätte. Der Besuch dieser Soirée zeigte einen fast gefüllten Saal, sehr erfreuliche Zunahme.

Den 22. März 1880.

Für den gestrigen Palmsonntag stellte die musikalische Akademie durch ein Concert ausser Abonnement einen ganz besonderen Genuss in Aussicht. Haydn's Jahreszeiten, nun bald 100 Jahre alt und doch noch so jugendfrisch, sollten unter Besetzung der Solopartien durch die hiesigen Opernmitglieder Frau Meysenheym-Schefsky und Herrn Fuchs, dann durch den grossherzoglich schwerinschen Kammersänger Herrn von Witt mit einem verstärkten Chor, der aus der hiesigen k. Vocalkapelle und einer Anzahl von Musikfreunden gebildet war, wieder einmal an die Reihe kommen. Wie freute ich mich dieser Ankündigung, wie hoffte ich in das erhabene, lieblich oben überall vom reinsten Wohllaut durchströmtes Klingen zu schwelgen. Leider rief mir aber der Chor alsbald mit prophetischer Stimme die bittern Worte zu: »Frohlocket nur nicht allzu früh!« Die ganze Aufführung, von dem energielosen zweiten Kapellmeister Herrn Maier geleitet, da Herr Levi, von den Beschwerden wiederholter Tristan-Aufführungen erschöpft, an den Ufern des Comer Sees Erholung sucht, stand auf der Stufe der Mittelmässigkeit und erfüllte das Herz eines jeden langjährigen Concertbesuchers mit tiefer Sehnsucht nach den alten Zeiten. Frau Meysenheym, anderen augenblicklich offenbar körperlich indisponirt, zeigte klar, dass ihr für die Oratorienmusik überhaupt, insbesondere aber für diese innigen, tief empfundenen und doch so schlichten Weisen jedes Verständniss fehlt. Herr von Witt — warum stellte sich nicht statt seiner von unseren heimischen Kräften Herr Kammersänger Vogl oder doch wenigstens der Opernsänger Herr Schlosser ein? hielt es einer es vielleicht unter seiner Würde, sich mit dieser veralteten Musik zu befassen? — besitzt kein besonders wohlklingendes Organ, sang zwar correct, aber ziemlich ausdruckslos und wusste nur in der Cavatine »Dem Druck erlieget die Natur« lebhafteren Beifall zu erringen. Unverantwortlicher Weise und aus ganz unbekannten Gründen blieb die eben so stimmungsvolle als dramatische Arie »Hier steht der Wandrer nun« schon in dem ausgegebenen Textbuch und so auch bei der Aufführung weg! Am besten fand sich noch Herr Fuchs in seine Aufgabe, wiewohl er bei der ersten Arie »Schon eilet froh der Ackersmann« in ein zu schnelles Tempo gerieth, und ihm zur wirkungsvollen Wiedergabe der späteren »Erblicke hier, bethörter Mensch« der nöthige Stimmumfang und tiefe Empfindung mangelten. Der Chor klang zwar voll und kräftig, aber ein wahres schönes Piano, ein erschütterndes Forte war nirgends zu hören, weshalb auch nicht eine Nummer zu ihrer vollen Wirkung gelangte. Ganz in derselben Weise fasste oder vielmehr erledigte auch das Orchester seine Aufgabe: überall fehlte Licht und Schatten, Markirung und Ausdruck. Dagegen liefen mehrere nicht unerhebliche Versehen unter, indem z. B. in der Waldjagd-Arie dem Paukenschläger um einige Takte zu früh das Gewehr losging, weshalb er den Schuss an der richtigen Stelle wiederholte.

Dass bei einer solchen Aufführung trotz des gefüllten Odeonssaales die Stimmung des Publikums eine ziemlich kühle blieb und elektrisirende Momente, wie sie bei früheren hiesigen Aufführungen dieses unsterblichen Werkes so vielfach vorkamen, diesmal gänzlich fehlten, ist leicht begreiflich.

Den 23. März 1880.

Noch schnell vor dem Beginn der Osterferien erledigte sich das Benno Walter'sche Quartett im Museumssaale seiner dritten und letzten Soirée, indem es uns zuerst von Beethoven aus Op. 18 das Quartett Nr. 4 in C-moll, dann jenes Nr. 1 in A-moll von R. Schumann aus Op. 41 und zum Schluss das Quintett Op. 163 von Franz Schubert, letzteres unter Mitwirkung des Herrn Hofmusikus Bennat vorführte. Ich freute mich sehr dieser Auswahl, obgleich mir die Stellung des Schumann'schen Werkes unmittelbar nach jenem Beethoven's für das erstgenannte verhängnissvoll schien. Der Erfolg rechtfertigte auch meine Befürchtung. Der hochgeschätzte erste Satz kam in sehr gelungener Weise zum Vortrage. Herr Walter wusste mit Glück den ruhigen tragischen Ausdruck zu finden und Herr Schübel brachte seine Solostellen sehr schön. Auch das humoristische Scherzo und der charakteristische Menuett gelangen gut, dagegen wurde nun das letzte Allegro durch Uebereilung ein Presto, und dadurch dieser Satz in peinlicher Weise entstellt und verzerrt. Schumann ist meines Dafürhaltens für das Componiren von Streichquartetten ungeachtet seiner Originalität, seiner herrlichen Gedanken und seiner stets neuen Rhythmik nicht glücklich organisirt. Er scheint das Geheimniss des Wirkungsvollen dieses Instrumentalkörpers nicht erkannt zu haben, und seine Quartette klingen fast besser am Clavier in vierhändiger Uebersetzung als in der Ursprache. Um so schlimmer steht es für diesen Meister, wenn er unmittelbar nach einer Nummer aus Op. 18 von Beethoven aufzutreten hat, in welchem halben Dutzend wohl das Höchste und Poetischste enthalten ist, was die Streichquartettmusik überhaupt besitzt. Das A-moll Quartett musste demnach stark abfallen. Mit Ausnahme des allzu rapid und deshalb unverständlich gegebenen Scherzos war die Aufführung ziemlich gelungen, insbesondere die des Adagios und des äusserst humoristischen Rondos. Den Schluss dieser Soirée wusste, wie gewöhnlich, auch diesmal Herr Walter mit seinen Genossen durch einen ganz besonderen Genuss zu krönen. Mir wenigstens hätte kaum ein erwünschteres Stück geboten werden können, als das Schubert'sche C-dur-Quintett, über das ich kaum was eine ... zu stellen wüsste. Die Mitwirkung des Herrn Bennat war von dem besten Erfolge begleitet, wie ich denn auch diesen Künstler, was Schönheit, Fülle des Tons und geschmackvollen Vortrag anlangt, weit über Herrn Schübel stelle und mich daher nur freuen kann, wenn er nach dem nahe bevorstehenden Abgang des Letztgenannten im Quartett an dessen Stelle tritt. Das grosse Quintett, das mit der Schubert'schen Symphonie in C-dur die von R. Schumann gerühmte »himmlische Länge« gemein hat, und das in Folge dessen, ungeachtet die vorgeschriebene Wiederholung des ersten Theils im Satz I unterlassen wurde, über $3/4$ Stunden dauerte, wurde sehr gut gespielt, vorzugsweise das Andante mit dem höchst originellen Trio, eine Kirchweihe unterbrochen durch einen Leichenzug, ebenso das ungemein schwungvolle und von den reizendsten Melodien überströmende Rondo. Wahrlich, die Künstler konnten sich kaum in glücklicherer Weise, als durch diese Schlussgabe, die Erinnerung ihrer Zuhörer einprägen, und den Wunsch des Wiedersehens in der nächsten Saison bei ihnen lebhafter erregen.

(Fortsetzung folgt.)

[29] In meinem Verlage erschien soeben

Cracoviennes.

Polnische Lieder und Tänze

Dritte Folge
für das
Pianoforte zu vier Händen
componirt von

SIEGMUND NOSKOWSKI.

Op. 7.

Heft I Pr 3 ℳ 50 ₰

No. 1 in Fismoll	Pr ℳ 0 80
No. 2 in G dur (Ein Hochzeitsreiter)	- - 1 30
No. 3 in F dur	- - 0 80

Heft II Pr 3 ℳ 00 ₰

No. 4 in G moll	Pr ℳ 1 10
No. 5 in E dur	- - 1 10
No. 6 in G moll	- - 0 80

Leipzig und Winterthur J. Rieter-Biedermann.

---

[30] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur

Frau Aventiure.

Ouverture
für grosses Orchester
von

Franz von Holstein.

Op. 41
Erstes nachgelassenes Werk
nach Skizzen instrumentirt
von

Albert Dietrich.

Partitur Pr 4 ℳ 50 ₰ n. Orchesterstimmen compl 10 ℳ. Violine 1, 2 Viola Violoncell Contrabass à 60 ₰

Vierhändiger Clavierauszug
von
Albert Dietrich.
Pr 3 ℳ 10 ₰

---

[31] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur

Moritz von Schwind's

Illustrationen
zu

FIDELIO.

In Kupfer gestochen von H. Merz und G. Gonzenbach

Separat-Pracht-Ausgabe.

Mit Dichtungen von Hermann Lingg

Inhalt:
[illegible]

Imperial-Format. Elegant cartonnirt.

Preis 12 Mark.

AUSGABE C. F. KAHNT

[36]

CHOPIN's

ausgewählte

Pianoforte-Werke

Herausgegeben speciell für den Unterricht und zum Selbststudium mit genauem Fingersatz etc. versehen
von

S. Jadassohn,

Lehrer am Kgl. Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Gesammtband (10 No.) Volksausgabe 4 ℳ geb. 6 ℳ

Gesammtband (10 No.) Prachtausgabe 6 ℳ eleg. geb. ℳ 8 00

Quart-Format			
Mazurkas	60 ₰	geb.	ℳ 1 50
Walzer	60	-	- 0 50
Notturnos	60 -	-	- 0 10
Polonaisen	60 -	-	- 1 50
Balladen, Scherzos	30 -	-	- 1 10
Verschied. Werke	50 -	-	- 1 00

Etüden Op. 10 50 ₰ geb. ℳ 0 50
Prachtausgabe ℳ 1 50
Etüden Op. 25 60 ₰ geb. ℳ 1 00.
Prachtausgabe ℳ 2 00
Etüden cplt. Op 10 und 25 Prachtausgabe eleg. geb. 4 ℳ

Ausführliche Prospecte gratis und franco

Zum Studium der Werke von Friedrich Chopin
besonders empfohlen:

Chopin und seine Werke

Kritisch-biographische Schrift
(mit vielen Notenbeispielen und einem Verzeichniss der sämmtlichen Werke Chopin's)
von

Dr. J. Schucht.

Broschirt ℳ 1,50, eleg. gebunden 2 ℳ

Zu beziehen durch alle Musikalienhandlungen des In- und Auslandes

LEIPZIG Verlag von C. F. KAHNT,
Fürstl. S.-S. Hofmusikalienhandlung.

---

[18] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur

GRALSTRAHL.

Concertstück
für
Orgel
von

J. H. LÖFFLER.

Pr 3 ℳ

---

[37] In meinem Verlage erschien
Wickede, Friedr von, Op 77 **Erinnerung an Friedrichsruh.** Waldidyll für Pianoforte Pr 1 ℳ 50 ₰
Leipzig und Winterthur J. Rieter-Biedermann.

Verleger J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition Leipzig, Querstrasse 60 — Redaction Bergedorf bei Hamburg

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander

Leipzig, 9. Juni 1880. **Nr. 23.** XV. Jahrgang.

Mozartiana.

Mozartiana. Von Mozart herrührende und ihn betreffende, zum grossen Theil noch nicht veröffentlichte Schriftstücke. Nach aufgefundenen Handschriften herausgegeben von **Gustav Nottebohm.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. XII und 139 Seiten 8. 1880. Pr. ℳ 4. 50.

(Schluss.)

Sehen wir uns nun den Inhalt dieses Büchleins näher an, so gewahren wir bald, dass die Mittheilungen von Frau Mozart den weitaus grössten Platz einnehmen, denn sie erstrecken sich von Seite 1 bis 82. In ihnen ist allerlei enthalten, was später zum Theil in Nissen's Biographie zum Abdruck kam. Den Haupttheil bilden aber Mozart's Briefe an seine Frau und an seinen Freund Puchberg. Die Frau ist mit 38 Briefen bedacht, Puchberg mit 21. Von den Briefen an Frau Constanze waren 25, und von denen an Freund Puchberg 15 bisher ungedruckt. Hieraus ist schon der Werth dieser Publication zu ersehen. Auch einige sonstige Zuschriften erscheinen hier zum ersten Mal im Druck, so dass wir von Mozart allein mehr als 40 bisher unbekannte Briefe erhalten.

Auch aus einem Briefe Joseph Haydn's, 1792 aus London an Mons. de Puchberg nach Wien gerichtet, sind hier einige Sätze erhalten, die sich auf Mozart's Ableben beziehen. Sie lauten: »Ich war über seinen Todt eine geraume Zeit ganz ausser mir und konnte es nicht glauben, dass die Vorsehung so schnell einen unersetzlichen Mann in die andere Welt fordern sollte; nur allein bedaure ich, dass Er nicht zuvor die noch dunklen Engländer darin hat überzeugen können, wovon ich denselben täglich predigte. ... Sie werden bester Freund die Güte haben, mir das Verzeichniss der noch nicht hier bekannten Stücke mit zu schicken, ich werde mir alle ordentliche Mühe geben, solche der Wittwe zum Besten zu befördern; ich hatte der Armen vor 3 Wochen selbst geschrieben, mit dem Inhalt, dass wenn ihr Herzens-Sohn die gehörigen Jahre haben wird, ich denselben unentgeltlich die Composition mit allen meinen Kräften lehren will, um die Stelle des Vaters einigermassen zu ersetzen.« (S. 12.) Soweit die hier erhaltene Stelle. Dieses Anerbieten eines unentgeltlichen Compositionsunterrichts war ja immerhin ganz achtenswerth; aber Vater Haydn malte dem Hungrigen hier einen Regenbogen in die Wolken, statt ihm Brot zu reichen. Eine Anweisung auf 1000 Gulden würde für ihn bei den schönen englischen Einnahmen keine Beschwerung, für die Wittwe Mozart's aber ein wirksamerer Trost gewesen sein.

Man darf aber wohl voraussetzen, dass Freund Puchberg wenigstens für das Nöthigste sorgte. Mozart's Briefe an ihn beziehen sich sämmtlich auf Geldangelegenheiten oder richtiger Geldverlegenheiten und behandeln diesen Gegenstand in einer Weise, die ebenso peinlich als für Mozart's Charakter und Hausführung lehrreich genannt werden muss. Als ein drastisches Beispiel theilen wir einen Brief aus dem Jahre 1789 mit. Mozart schreibt: »Den 12ten Jul 1789. Liebster, bester Freund! und verehrungswürdiger O. B. [Ordensbruder.] Gott! ich bin in einer Lage, die ich meinem ärgsten Feinde nicht wünsche; und wenn Sie bester Freund und Bruder mich verlassen, so bin ich unglücklicher und unschuldigerweise sammt meiner armen kranken Frau und Kind verlohren. — Schon letztens als ich bei Ihnen war wollte ich mein Herz ausleeren — allein ich hatte das Herz nicht! — und hätte es noch nicht — nur zitternd wage ich es schriftlich — würde es auch schriftlich nicht wagen — wenn ich nicht wüsste, dass Sie mich kennen, meine Umstände wissen und von meiner Unschuld, meine unglückseelige, höchsttraurige Lage betreffend, gänzlich überzeugt sind. O Gott! anstatt Danksagungen komme ich mit neuen Bitten! — anstatt Berichtigung mit neuem Begehren. Wenn Sie mein Herz ganz kennen, so müssen Sie meinen Schmerz hierüber ganz fühlen; dass ich durch diese unglückseelige Krankheit in allem Verdienste gehemmt werde, brauche ich Ihnen wohl nicht zu wiederholen; nur das muss ich Ihnen sagen, dass ich ohngeachtet meiner elenden Lage, mich doch entschloss bei mir Subscriptions-Academien zu geben, um doch wenigstens die dermalen so grossen und häufigen Ausgaben bestreiten zu können, denn von Ihrer freundschaftlichen Zuwartung war ich ganz überzeugt; aber auch dies gelinget mir nicht; — mein Schicksal ist leider, aber nur in Wien, mir so widrig, dass ich auch nichts verdienen kann, wenn ich auch will; ich habe 14 Tage eine Liste herumgeschickt, und da steht der einzige Name Swieten! — Da es jetzt doch scheint, dass es mit meinem lieben (den 15ten) Weibchen von Tag zu Tage besser geht, so würde ich doch wieder arbeiten können, wenn nicht dieser Schlag, dieser harte Schlag dazu käme; — man tröstet uns wenigstens, dass es besser gehe — obwohl sie mich gestern Abends wieder ganz bestürzt und verzweifelnd machte, so sehr litte sie wieder und ich — mit ihr (den 14ten) aber heute Nacht hat sie so gut geschlafen und befindet sich den ganzen Morgen so leicht, dass ich die beste Hoffnung habe; nun fange ich an wieder zur Arbeit aufgelegt zu seyn — aber ich sehe mich wieder auf einer andern Seite unglücklich — freylich nur für den Augenblick! — Liebster, bester Freund und Bruder — Sie kennen meine dermaligen Umstände, Sie wissen aber auch meine Aussichten; bey diesem,

was wir gesprochen, bleibt es, so oder so; Sie verstehen mich. — unterdessen schreibe ich 6 leichte Klavier-Sonaten für die Prinzessin Friederike und 6 Quartetten für den König, welches ich alles bey Kozeluch auf meine Unkosten stechen lasse; *) nebstbei tragen mir die 2 Dedicationen auch etwas ein; in ein paar Monathen muss mein Schicksal in der geringsten Sache auch entschieden sein, folglich können Sie, bester Freund, bey mir nichts riskiren; nur kömmt es blos auf Sie an, einziger Freund, ob Sie mir noch 500 fl. leihen wollen oder können? — ich bitte, bis meine Sache entschieden ist, Ihnen alle Monath 10 fl. zurückzuzahlen, dann (welches längstens in einigen Monathen vorbey seyn muss) Ihnen die ganze Summe mit beliebigen Interessen zurückzuzahlen, und mich anbey noch auf Lebenslang für Ihren Schuldner erklären, welches ich auch leider ewig werde bleiben müssen, indem ich nie im Stande seyn werde, Ihnen für Ihre Freundschaft und Liebe genug danken zu können. — Gottlob, es ist geschehen. Sie wissen nun alles; nehmen Sie nur mein Zutrauen zu Ihnen nicht übel und bedenken Sie, dass ohne Ihre Unterstützung die Ehre, die Ruhe und vielleicht das Leben Ihres Freundes und Bruders zu Grunde geht; ewig Ihr verbundenster Diener wahrer Freund und Bruder

W. A. Mozart.

Von Haus den 4ten Jul 1788.

Ach Gott! — ich kann mich fast nicht entschliessen, diesen Brief abzuschicken! — und doch muss ich es! — Wäre mir diese Krankheit nicht gekommen, so wäre ich nicht gezwungen, gegen meinen einzigen Freund so unverschämt zu seyn; — und doch hoffe ich von Ihnen Verzeihung, da Sie das gute und üble meiner Lage kennen. Das Ueble besteht nur in diesem Augenblick, das Gute aber ist gewiss von Dauer, wenn das augenblickliche Uebel gehoben wird. — Adjeu! — Verzeihen Sie mir um Gotteswillen, verzeihen Sie mir nur! — und — Adieu!» (S. 12—14.)

Vielleicht machte diese Epistel auf Bruder Puchberg um so weniger Eindruck, je erregter sie gehalten war, denn er liess mehrere Tage verstreichen, ohne sie zu beantworten. Dies veranlasste drei Tage später eine zweite Zuschrift, welche schon früher gedruckt war und die wir ebenfalls mittheilen. Mozart schreibt nämlich:

«Den 17ten Juli 1788. Liebster bester Freund und verehrungswürdiger Br. Sie sind gewiss böse auf mich, weil Sie mir gar keine Antwort geben. Wenn ich Ihre Freundschafts-Bezeugungen und mein dermaliges Begehren zusammen halte, so finde ich dass Sie vollkommen recht haben; wenn ich aber meine Unglücksfälle (und zwar ohne mein Verschulden) und wieder Ihre freundschaftlichen Gesinnungen gegen mich zusammen halte, so finde ich doch auch, dass ich Entschuldigung verdiene. Da ich Ihnen, mein Bester, alles was ich nur auf dem Herzen hatte in meinem letzten Brief mit aller Aufrichtigkeit hinschrieb, so würden mir für heute nichts als Wiederholungen übrig bleiben; nur muss ich noch hinzusetzen, [erstens] dass ich keiner so ansehnlichen Summe benöthiget seyn würde, wenn mir nicht entsetzliche Kosten wegen der Cur meiner Frau bevorstünden, besonders wenn sie nach Baaden muss; [zweitens] da ich in kurzer Zeit versichert bin in bessere Umstände zu kommen, so ist mir die zurückzuzahlende Summe sehr gleichgültig; für die gegenwärtige Zeit aber lieber und sicherer wenn sie gross ist. Einen muss ich Sie beschwören, dass wenn es Ihnen ganz unmöglich wäre mir diesmal mit dieser Summe zu helfen, Sie die Freundschaft und Bruderliebe für mich haben möchten, mich nur in diesem Augenblicke mit was Sie nur immer entbehren können zu unterstützen, denn ich stehe wirklich darauf an. Zweifeln können Sie an meiner Rechtschaffenheit gewiss nicht, dazu kennen Sie mich zu gut. — Misstrauen in meine Worte, Aufführung und Lebenswandel können Sie auch nicht setzen, weil Sie meine Lebensart und mein Betragen kennen. — folglich verzeihen Sie mein Vertrauen zu Ihnen. Ich bin ganz überzeugt, dass nur Unmöglichkeit Sie hindern könnte, Ihrem Freund behülflich zu seyn. — können und wollen Sie mich ganz trösten, so werde ich Ihnen als meinem Erretter noch jenseits des Grabes danken — denn Sie verhelfen mir dadurch zu meinem fernern Glück in der Folge — wo nicht — in Gottes Namen, so bitte ich und beschwöre ich Sie um eine augenblickliche Unterstützung nach Ihrem Belieben, aber auch um Rath und Trost. —

Ewig Ihr verbundenster Diener

Mozart.

P. S. Meine Frau war gestern wieder elend; heute auf die Igel befindet sie sich Gottlob wieder besser; — ich bin doch sehr unglücklich! — immer zwischen Angst und Hoffnung — und dann! — Doctor Closset war gestern auch wieder da.» (S. 79—82.)

Der Freund verweigerte ihm auch die erbetene Hülfe nicht, denn am Ende dieser Zuschrift bemerkt Puchberg: «den 17ten Jul. 1788 eod. die beantwortet und 100 fl. gesandt.» Er half daher sofort und entsprach auch insofern Mozart's Bitte, als er ihm nicht eine Summe nach Almosenart einmal reichte, sondern brieflich «Rath und Trost» beifügte. Puchberg wird freilich auch recht gut gewusst haben, dass hier wenig zu retten war. Das Leben aus der Hand in den Mund bei der Familie Mozart konnte er doch nicht ändern; es schien den liebenswürdigen Menschen angeboren zu sein. Und an Projecten war der musikalische Freund zwar nicht arm, aber zu sorgfältigen Plänen, die Erfolg verhiessen, und zu ihrer beharrlichen Durchführung fehlte es gänzlich. Daher die beständige Selbsttäuschung über die ökonomische Lage. «folglich ist nichts als die gegenwärtige Lage, die mich drückte» — so schreibt Mozart in einem andern, undatirten Briefe an Puchberg (S. 83), auf welchen derselbe 150 fl. übersandte, und diese Worte sind bezeichnend für Mozart's wirthschaftliche Talente. Immer im heissen Wasser, und immer nur darauf bedacht, für den Moment herauszukommen, um dann die freiern Augenblicke nicht zu wirklich energischer Besserung seiner Umstände zu benutzen, sondern vielmehr zu einem heiteren, fast kindlichen, bald kindisch leichtsinnigen Lebensgenusse, der ihn nur immer tiefer ins Elend bringen musste. Mozart, welcher in seiner Kunst sich unvergleichlich über das erhob, was in seinen Tagen üblich und der Menge verständlich war, blieb in socialen Gewohnheiten ein Sclave der ihn umgebenden nächsten Gesellschaftskreise. Dies hinderte, im Verein mit anderen nachtheiligen Eigenthümlichkeiten, sein Emporkommen und gab seinen Feinden oder Neidern willkommene Handhaben, um ihn nieder zu halten. Nichts ist grundloser als die Anschuldigung, er sei ein Verschwender gewesen; aber so wurde allgemein geglaubt und hatte auch wirklich den Anschein. Er war weder verschwenderisch noch liederlich noch trunksüchtig noch unverträglich; er arbeitete und sorgte für die Seinen wie nur je Einer, er war nirgends glücklicher als in seiner Familie, er war der liebenswürdigste und aufopferndste Mensch von der Welt, aber zugleich war er die personificirte Unpraktischkeit, und hierdurch wurde sein Leben eine Kette von Enttäuschungen und Missgeschicken.

Noch ein dritter Brief an Puchberg — wie man sich wohl denken kann, in derselben Tonart componirt — möge hier mit-

*) Die Prinzessin Friederike war die älteste Tochter des Königs Friedrich Wilhelm II. von Preussen. Von den zu componirenden Sonaten scheint nur eine fertig geworden zu sein, nämlich die in D-dur 6/8 Takt (Köchel's Verz. No. 576). Sie erschien, ohne Widmung, erst nach dem Tode Mozart's. Von den für den König von Preussen zu schreibenden Quartetten sind drei fertig geworden (Köchel's Verz. No. 575, 589, 590). [Bemerkung Nottebohm's.]

geholt worden. Derselbe ist undatirt und der Herausgeber hat keine Vermuthung über die Zeit angegeben. Der Brief muss aber im Januar 1790 geschrieben sein, sechs Monate nach dem früheren, die »Oper-Probe« bezieht sich auf Così fan tutte, welche im Januar 1790 beendet und schon am 26sten dieses Monats aufgeführt wurde. Mozart schreibt: »Verehrungswürdigster Freund und Ordensbruder! Erschrecken Sie nicht über den Inhalt dieses Briefes — nur bei Ihnen — mein Bester da Sie mich und meine Umstände ganz kennen, habe ich das Herz mich ganz vertrauensvoll zu entdecken — künftigen Monat bekomme ich von der Direction (nach jetziger Einrichtung) 100 Ducaten für meine Oper — können und wollen Sie mir 400 fl. bis dahin geben, so ziehen Sie Ihren Freund aus der grössten Verlegenheit und ich gebe Ihnen mein Ehrenwort, dass Sie das Geld zur bestimmten Zeit baar und richtig mit allem Dank zurück haben sollen. Ich würde, trotz meiner täglich grossen Ausgaben, auch noch nach Möglichkeit bis dahin noch geduldet, wenn nicht Neujahr wäre, wo ich die Apotheken und Doctores (welche nicht mehr brauche) ganz zahlen muss wenn ich nicht meinem Credit schaden will — besonders ohne wir Hoodschowky (Lichnowsky?) auf sind (wegen gewissen Ursachen) etwas unfreundliche Art von uns weg gebracht, worum es mir nun doppelt am Herzen liegt ihn zu contentiren — bester Freund und Bruder! — ich weiss nur zu gut, was ich Ihnen alles schuldig bin! — wegen des alten bitte ich Sie noch Geduld zu haben! — gewiss in Ihnen die Bezahlung; dafür stehe ich mit meiner Ehre. Ich bitte Sie nochmals, retten Sie mich nur diesmal aus meiner fatalen Lage, wie ich das Geld für die Oper erhalte, so sollen Sie die 400 fl. ganz gewiss wieder zurück haben. — und diesen Sommer hoffe ich gewis (durch die Arbeit für den König von Preussen) Sie von meiner Ehrlichkeit ganz überzeugen zu können. — Morgen kann vermuthlich der Abreda Abends nichts seyn bei uns, — ich habe zu viele Arbeit, — wenn Sie ohnedies Zisler (fen. Zistler, Violinspieler?) sehen, so bitte es ihm zu sagen — Donnerstag aber lade ich Sie (aber nur Sie allein) um 10 Uhr Vormittag zu mir ein, zu einer kleinen Oper-Probe; — nur Sie und Haydn lade ich dazu. — Mündlich werde ich Ihnen Cabalen von Salieri erzählen, die aber alle schon zu Wasser geworden sind — adieu. Ewig Ihr dankbarer Freund und Br. W. A. Mozart.« [S. 63—64.]

Puchberg hat beigeschrieben »300 fl. übersichickt.« Und so ging es fort. Es kam aber nicht besser, sondern noch schlimmer, und nicht ein Jahr währte es, da hatte der Tod alle Hoffnung für immer vernichtet.

Auf den letzten Brief folgt bei Nottebohm ein anderer vom 14. Juni 1790, weil seine Vorlage diese Ordnung hatte. Aus demselben Grunde stehen die Briefe für Puchberg an drei verschiedenen Stellen, einer S. 42, sechzehn später von S. 61 an, und die letzten vier S. 65—66. Wir meinen doch, dass es vortheilhafter gewesen wäre, sämmtliche Briefe hintereinander zu drucken, und zwar bei den undatirten Stücken unter Beifügung einer eingeklammerten Jahreszahl da wo es möglich ist. Der letzte dieser Bettelbriefe — denn so muss man sie mit Schmerz betiteln — wird nach der Zeit nach der letzte sein und aus dem Jahre 1791 stammen, wo der herrliche Künstler meinte schon stehe ich vor der Pforte meines Glückes [S. 67]. Aber die Pforten der Ewigkeit thaten sich ihm früher auf als die des Glückes, und das einzige Glück, welches ihm voll und rein zu Theil wurde, war der ewige Nachruhm in Gemeinschaft mit den Grössten, welche die Erde gesehen hat. Die Zeit seines Todes giebt die Schwester genauer an, als die bisher bekannt gewordenen Berichte, indem sie schreibt: »Nach erhaltener Nachricht aus Wien ist er den 5ten Decbr. 1⁄2 10 Minuten nach Mitternacht 1791 in einem hitzigen Frieselfieber gestorben« [S. 106]. »Wer seine Frau war — setzt die liebe Schwester hinzu — das habe ich nicht zu erfahren. Zu allem Uebrigen kam auch noch die Disharmonie zwischen den Familiengliedern des Mannes und der Frau. Das Missgeschick, welches durch die allgemeinen Verhältnisse und durch fremde Menschen herbei geführt wurde, war auch noch nicht herbe genug; die nächsten Angehörigen mussten sich den Trank auch ein wenig bitterer machen.

Auszüge aus Briefen der Wittwe und der Schwester Mozart's an die Verlagshandlung Breitkopf und Härtel bilden den Beschluss dieses Büchleins, welches als eine wahre und dauernde Bereicherung der Mozartbücher anzusehen ist. Chr.

Michael Kelly's Lebenserinnerungen.

Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

III.

Aufenthalt in Wien.

(Fortsetzung.)

Erkrankung der Storace. Oper von Righini, von da Ponte gedichtet. Kelly parodirt den Dichter. Oper Equivoci nach Shakespeare, von Storace. Corti und Paisiello in Wien, machen auf Kaiser Joseph's Wunsch die Oper »Il Re Teodoro« ausfindig von Paisiello aus Petersburg. Quartettabend bei Storace. Kelly bekommt die Hauptrolle im »Re Teodoro« und giebt sie mit grossem Beifall.

Im selben Jahr, 1784, wurde die Stadt Wien geehrt durch den Besuch Sr. königl. Hoheit des Herzogs von York, damaligen Bischofs von Osnabrück. Sein erster Besuch des Theaters zog eine grosse und glänzende Versammlung an. Der Kaiser und sein Bruder Maximilian, Erzbischof von Cöln, waren gegenwärtig. Eine neue von Stephan Storace componirte Oper wurde bei der Gelegenheit producirt; Signora Storace und ich hatten die beiden Hauptrollen darin. In der Mitte des ersten Acts verlor die Storace plötzlich ihre Stimme und konnte während der ganzen Vorstellung keinen Ton hervorbringen. Dieses wirkte natürlich sehr niederschlagend sowohl auf die Zuhörer als auf die Mitspieler. Der Verlust der mit Recht so sehr beliebten Primadonna war für ihren Bruder, den Componisten, ein harter Schlag. Ihre Verzweiflung und Enttäuschung werde ich nie vergessen, aber sie ahnte damals noch nicht die Dauer ihres Unglücks, denn fünf Monate lang war ihre Stimme nicht so genügend wieder hergestellt, dass sie auf der Bühne erscheinen konnte.

Während der Krankheit der Storace wurden drei Opern gegeben, in welchen Signora Cavalieri, Madame Bernasconi und Signora Laschi sangen. Die letzte dieser Opern war von Signor Righini componirt und von dem Theaterdichter, dem Abbate da Ponte, einem geborenen Venetianer, geschrieben. Man sagte, dass er ursprünglich ein Jude gewesen und Christ geworden sei — er schlug sich selbst zum Abbé und wurde ein grosser Dramatiker. In seiner Oper kam der Charakter eines liebenden excentrischen Dichters vor, welcher mir zuertheilt wurde. Ich galt zur Zeit für einen guten Mimiker und glückte es mir besonders, den Gang, die Gesichtszüge und Haltung desjenigen, dessen ich ähnlich sein wollte, zu imitiren. Mein Freund, der Dichter, hatte einen merkwürdig linkischen Gang und die Gewohnheit, sich (wie er meinte) eine würdige Haltung zu geben, indem er seinen Stock auf seinem Rücken placirte und sich darauf lehnte; er kleidete sich auch sehr sonderbar, unter stutzerhaft; soviel war gewiss, der Abbé bildete sich nicht wenig auf seine werthe Person ein und war ein completer Geck; er lispelte auch sehr stark und sprach den breiten venetianischen Dialect.

Am ersten Abend der Vorstellung sass er in der Loge und machte sich mehr bemerkbar, als absolut nöthig war; es geschah aber im Gefühl, der Autor der aufzuführenden Stückes

zu sein. Wie gewöhnlich am ersten Abend einer neuen Oper war der Kaiser zugegen, und mit ihm ein zahlreiches Publikum. Als ich als verliebter Dichter erschien, ganz ebenso gekleidet wie der Abbé in der Loge, seinen Gang nachahmend, mich auf meinen Stock lehnend und seine Mienen und seine Lippen imitirend, erscholl allgemeines Gelächter und Beifall, und nach einem der ganze Haus erfüllenden Getöse richteten sich die Augen des ganzen Publikums auf die Stelle, wo da Ponte sich befand. Den Kaiser belustigte dieser Scherz sehr; er lachte herzlich und applaudirte häufig während der Vorstellung; der Abbé war keineswegs beleidigt, sondern nahm mein Imitiren sehr gut auf, und wir standen nach wie vor im besten Einvernehmen mit einander. Die Oper gefiel, wurde viele Abende hinter einander aufgeführt, und ich begründete damit den Ruf eines guten Mimikers.

Stephen Storace hatte eine Oper componirt, die einstudirt wurde, und als Gegenstand derselben Shakespeare's Comedy of Errors gewählt.*) Diese wurde von da Ponte zur Oper umgeschaffen und mit grosser Gewandtheit ins Italienische übertragen. Er behielt alle hauptsächlichen Umstände und Charaktere unseres unsterblichen Barden bei; das Stück erntete allgemeinen Beifall, und mit Recht, denn die Musik von Storace war über Beschreibung schön. Ich spielte den Antipholus von Ephesus, und ein Signor Calvesi den Antipholus von Syracuse; wir waren beide gleich gross und bemühten uns, einander im übrigen einander soviel als möglich ähnlich zu werden.

Ungefähr zu dieser Zeit kam der berühmte Dichter L'Abbate Casti von Italien nach Wien, um den Grafen Rosenberg**) zu besuchen. Die Literati hielten ihn für den schärfsten Satiriker seit Aretin's Zeiten. Die »Animali Parlanti« werden immer wegen ihres Witzes und ihrer Satire in Erinnerung bleiben. Gerade um dieselbe Zeit kam der berühmte Paisiello in Wien an, auf seinem Wege nach Neapel von Petersburg, wo er sich einige Jahre aufgehalten und grosse Reichthümer erworben hatte. Ich hatte das Vergnügen, zu sehen, wie er Mozart vorgestellt wurde; es lohnte der Mühe, Zeuge der Befriedigung zu sein, welche sie darüber zu empfinden schienen, dass sie einander persönlich kennen lernten. Ihre gegenseitige Achtung war allgemein bekannt. Die Begegnung fand in Mozart's Hause statt; ich speiste mit ihnen zu Mittag und genoss nachher oft das Vergnügen ihrer Gesellschaft.

Als der Kaiser vernahm, Casti und Paisiello seien in Wien, wünschte er, dass sie ihm am ersten Empfangstage vorgestellt würden; demgemäss vollzog der Oberhofmarschall die Vorstellung bei Sr. Majestät. Die Compositionen Paisiello's erfreuten sich immer der Gunst des Kaisers. Mit seiner gewöhnlichen Liebenswürdigkeit sagte derselbe zu ihnen: »Ich glaube sagen

---

*) Als ich nach England zurückgekehrt war, erzählte ich Herrn Sheridan oft, wie sehr geeignet ich Storace's Musik als Einlage in die Comedy of Errors für das Drury Lane-Theater halte; er stimmte dem bei und sagte, er wolle Anordnungen treffen; dann geschah aber er that es nie ausgeführt. Es ist sonderbar, dass mehr als dreissig Jahre später die Eigenthümer des Covent Garden-Theaters dieses Lustspiel zur Oper umgestalteten; doch mich wäre es in Drury Lane zur vorher erwähnten Zeit aufgeführt worden, würde mein Freund der Prinz Hoare in seinem ausgezeichneten Nachspiel »Wunder genug nach Abendbrod (No Song no Supper)« das schöne Sextette »Hope's distant joy discharge« nicht gehabt haben; denn jenes Musikstück und das Trio »Knocking at this time of day« kamen beide in »Equivoci« oder in der italienischen Komödie der Irrungen vor. Die Musik als Ausgabe an den Kläger in sein Haus zu erlangen sucht und seiner Frau die Wache ruft, war der schöne Chor in den »Piraten« »Hark, the guard is coming« gewiss eines der effectvollsten Musikstücke, die man je gehört. Das berühmte Arie, welche ich in den »Piraten« in Drury Lane sang, hatte ich in Wien in derselben Oper »Equivoci« gesungen. Storace beraubte meist nur schon Stücke malerisch, aber ich beklagte doch sehr, seine schöne italienische Oper so entblösst zu sehen.

[**) Kelly schreibt immer »Prinz« Rosenberg.]

zu dürfen, dass ich zwei der grössten lebenden Genies der Welt vor mir habe und würde es mich sehr verbinden, eine Oper als vereinte Schöpfung von Ihnen Beider in meinem Theater aufzuführen.« Natürlich wurde diesem schmeichelhaften Gebot befolgt, und man hegte wegen der Vereinigung solcher Talente die grössten Erwartungen.

Während Paisiello's Aufenthalt in Wien hörte ich ihn eines Tages eine bezeichnende Anekdote von der ihm seitens der Kaiserin Katharina von Russland erwiesenen Güte erzählen. Sie war seine Schülerin, und während er ihr an einem bitter kalten Morgen accompagnirte, zitterte er vor Kälte. Als ihre Majestät es bemerkte, nahm sie den schönen, mit zahlreichen Diamanten von hohem Werth besetzten Mantel, welchen sie trug, ab und legte ihn um seine Schultern. Ein anderes Zeichen ihrer Achtung gegen ihn gab sie durch eine Antwort an den Marschall Belmotzky. Der Marschall, den eine grundlose Ungehörigkeit aufgeregt hatte, vergass sich so weit, Paisiello einen Schlag zu versetzen. Paisiello, von kräftiger athletischer Natur, gab ihm einen gesunden Hieb zurück. Hierauf beklagte sich der Marschall bei der Kaiserin und verlangte die sofortige Verbannung Paisiello's aus Russland, da er die Frechheit gehabt hätte, den Schlag eines Marschalls des russischen Reichs zu erwidern. Katharina antwortete ihm: »Ich kann und will Ihre Bitte nicht erfüllen. Sie vergassen Ihre Würde, indem Sie einem harmlosen Manne und grossen Künstler einen Schlag gaben; konnte es Sie wundern, wenn mein er sich vergass? und was den Rang betrifft, mein Herr, so steht es wohl in meiner Macht, fünfzig Marschälle zu machen, aber nicht einen Paisiello.«

Die soeben erzählte Anekdote habe ich angeführt, wie ich sie gehört habe, obgleich ich es für einen sonderbaren Zufall halte, dass ein ähnlicher Umstand sich bei Holbein ereignet haben soll, als sich ein Pair von Grossbritannien gegen Heinrich VIII. über denselben beklagte.

Casti war ein ungemein rascher Arbeiter; in kurzer Zeit beendete er sein Drama, betitelt »Il Re Teodoro«. Man sagt, er hätte den Gegenstand von Joseph II. erhalten, und dass es eine Satire auf den König von Schweden gelten sollte; aber die Thatsache ist, glaube ich, nie festgestellt. Die Charaktere des Drama waren: Theodoro, Signor Mandini; Taddeo, der venetianische Wirth, Benucci; der Sultan Achmet, Bussani; seine Sultanin, Signora Laschi; Lisetta, Tochter des Wirthes, Signora Storace, und Sandrino, ihr Liebhaber, Signor Viganoni; alle diese Künstler waren in ihrer Weise ausgezeichnet und stellten ihre Charaktere entschieden dar. Aber die distinguirteste Rolle, mit welcher sich der geschickte Casti die meiste Mühe gegeben hatte, war diejenige des Gafferio, der Secretairs beim Könige. Dieser Charakter war eigens als Satire auf den General Paoli bestimmt und meisterhaft ausgeführt. Casti erklärte, es sei Keiner unserer Gesellschaft im Stande, diese Rolle zu übernehmen. Daher bestimmten die Directoren des Theaters, augenblicklich nach Venedig zu senden und Signor Blasi um irgend einen Preis für dieselbe zu engagiren. Dieses hielt uns ein wenig auf, und in der Zwischenzeit gab Storace seinen Freunden eine Quartett-Gesellschaft. Die Spieler waren leidlich, nicht einer von ihnen excellirte auf dem Instrument, welches er spielte, aber es war doch ein wenig Kunstgehalt unter ihnen, was man vermuthlich auch zugeben wird, wenn ich ihre Namen nenne:

Erste Violine	Haydn
Zweite Violine	Baron Dittersdorf
Violoncell	Vanhall
Tenor	Mozart

Der Dichter Casti und Paisiello waren unter den Zuhörern. Ich war ebenfalls zugegen, und konnte man sich kein grösseres oder bemerkenswertheres Amüsement vorstellen.

An diesem halben Abend, worauf ich jetzt ganz besonders zurückkomme, setzten wir uns, nachdem der musikalische Fest

vorüber war, zu einem ausgezeichneten Abendbrot nieder und wurden ungemein heiter und ausgelassen. Als mehrere Arien gesungen waren, bat mich die Storace, welche anwesend war, ihnen die »Canzonetta«*) zum Besten zu geben. Hierzu knüpfte sich aber eine Geschichte, welche der Gesellschaft neu war. Die Wahrheit davon war: In Wien lebte ein alter Geizhals Namens Varesi, welcher sich sogar die nothwendigsten Lebensbedürfnisse vorenthielt und dessen Mahlzeiten in Früchten und Biscuits bestanden, die er bei den verschiedenen Gesellschaften, zu welchen er geladen wurde, einsteckte. Die Canzonetta (zu welche die Storace mich ersuchte) hatte er ganz besonders und sang sie mit zitternder Stimme, durch ausserordentliche Gesten und Kopfschütteln accompagnirt. Es war die Nachahmung dieses Alten, welche meine Freundin im Sinne hatte, und ich machte mich daran. Während meines Vortrags bemerkte ich, dass Casti besonders aufmerksam war, und als ich geendet hatte, wandte er sich zu Paisiello und sagte: »Dies ist der wahre Karl, um den Charakter des Gafferio in unserer Oper zu agiren; dieser Knabe soll einen alten Mann sein, und wenn er beim Spielen den alten Varesi im Auge behält, so meint ich für seinen Erfolg.« Die Oper wurde aufgeführt, das Drama war ausgezeichnet und die Musik ward als das chef-d'oeuvre Paisiello's betrachtet. Ueberfüllte Häuser drei hinter einander folgende Jahre lang gaben Zeugniss von dem Werth des Stückes. Ich spielte den alten Mann und obgleich ich erst eben das Knabenalter überschritten hatte, liess ich doch niemals den Charakter aus den Augen, welchen ich für den Augenblick darzustellen hatte.

Nach der ersten Aufführung gefiel es Sr. Majestät dem Kaiser, durch den Grafen Rosenberg mir anzudeuten, er sei durch meine Darstellung so sehr überrascht und erfreut, dass er meinem Salair jährlich hundert Zechinen (ungefähr fünfzig £) hinzuzufügen befohlen habe, und dieser Summe erfreute ich mich, so lange ich in Wien war. Kurzum, wo ich mich sehen liess, wurde ich Alter Gafferio genannt.

Paisiello erwies sich während seines Aufenthaltes in Wien besonders gütig gegen mich und war sehr belustigt über meine affenmässigen Anstalten. Als er nach Neapel zurückgekehrt war, theilte er mir in einem Briefe mit, dass der König von Neapel ihm befohlen, die Oper »Il Teodoro« aufzuführen, und er wünschte, ich möchte mir beim Kaiser sechs Monate Urlaub erwirken, um bei der Aufführung in Neapel mitzuwirken; meine Reise würde bezahlt und mir eine höchst anständige Entschädigung gewährt werden. Dieses so liberale Anerbieten musste ich aus Privatgründen, die nicht Werth sind erzählt zu werden, ablehnen. Die Arie in der Rolle des alten Gafferio, welche so zu sagen der Glücksstern meiner Künstlerlaufbahn war, hatte ich, so sonderbar es auch scheinen mag, anfangs die Thorheit, nicht singen zu wollen, da ich glaubte, sie sei

*) Die in der vorigen Nummer gedruckte Kelly'sche Canzonetta ist von dem Componisten als Beilage zum zweiten Bande seiner Reminiscences sehr nachlässig und mit einem Dutzend Fehler versehen mitgetheilt. Die Variationen, welche Mozart über diese Melodie machte, sind nicht erhalten, und man möchte vermuthen, dass sie niemals ordentlich niedergeschrieben, sondern mehr improvisirend gespielt wurden. Wir kommen auf diesen Gedanken, weil Mozart die Melodie Kelly's noch auf andere Weise verwerthete, nämlich zu einem Terzett für zwei Soprane und Bass, begleitet von 2 Flöten, 2 Clarinetten, Hörnern und Fagotte s. Köchel's Verzeichniss No. 346). Die Melodie ist hier [illegible] oder ein wenig verbessert, weil was namentlich beachtet werden muss: Kelly's [illegible] ist ganz gestrichen und ein neuer an die Stelle gesetzt. Mozart hat dann diesen Mangel jener Canzonetta beseitigt. Denn Kelly's Mittelsatz ist mehr als unmittelbarer Nachbildung des Hauptsatzes ein in Form und Gedanken wirklich contrastirender Gegensatz. Wir können jetzt auch den Rath, welchen der grosse Meister dem jungen Kelly gab, erst völlig würdigen. Wer trotz beständiger Musikpraxis doch nur ein so oberflächliches compositorisches Gefühl für die Form hatte, der musste wohl oder übel »Melodien« machen. Chr.

zu trivial für mich. Ich schickte sie an Paisiello zurück; er wünschte mich zu sehen — ich ging zu ihm — und er spielte mir die reizende Begleitung vor, welche er dazu geschrieben, aber mir nicht gesandt hatte, da ich lediglich die Singstimme erhielt. Als ich ihn verliess, gab mir dieser grosse Mann eine sanfte Ermahnung, niemals Dinge voreilig zu beurtheilen, ein Rath, der bei mir nicht vergeblich gewesen ist.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Clavier

Wilhelm Maria Puchtler, Op. 23. Decameron. Musikalische Studien für das Pianoforte (Herrn Eduard Hille zugeeignet). Braunschweig, Julius Bauer. 1880.

Als es war ausnahmsweise Frühling in der Welt, ich glaube auch im Herzen. Ich hatte das Bedürfniss, mich auszusprechen, fand aber keinen geeigneten Menschen. Da ging ich hinaus, um zu sehen, ob mir Jemand begegnen möchte. Doch ich fand Niemand. Am Abend aber, als ich einsam in meinem Stübchen sass, that sich leise die Thüre auf und herein trat die Muse sprechend: »mein feiner Leser, ich will mit dir plaudern.« Und zehn Abende hindurch kam sie und plauderte mit mir. Tagsüber schrieb ich nieder, was sie Abends zuvor mir erzählt. Nach dem zehnten Abende blieb sie aus, aber ich hatte nun ihre zehn Erzählungen aus jenen schönen Frühlingsmärchen. — Man findet in diesen Zehntagserzählungen eine Grundstimmung ausgeprägt: für den Gläubigen ist es die D-dur-Stimmung mit Ausweichungen nach rechts und links. Dabei bleibt jedoch jeder Nummer Selbständigkeit gewahrt. Musikalische Studien sollen die Stücke sein, nicht zu verwechseln mit technischen Studien oder Etüden. Diese bieten durchschnittlich wenig oder keine Musik; hier aber finden wir sie durchweg. Der Componist gehört nicht zu derjenigen Sorte von Romantikern, welche sich Alles glauben erlauben zu dürfen oder welche in lauter Verschwommenheit und Ueberschwänglichkeit aufgehen. Gelegentlich freilich wagt auch er etwas, wie z. B. in Nr. 7 Takt 2 mit dem $\frac{6}{4}$-Accord; doch lässt sich's meist durch die zu Grunde liegende poetische Idee rechtfertigen, oder man lässt es schlimmsten Falls als Schrulle durchschlüpfen, wenn man sieht, dass sonst Alles auf gesunder Grundlage ruht. Vorsicht möchte dem Componisten aber immerhin anzuempfehlen sein. Die Stücke sind präcis gefasst mit Ausnahme von Nr. 10 Orgie, die an einer gewissen Breite leidet, wozu noch kommt, dass ihr Mittelsatz nicht sonderlich charakteristisch erfunden ist. Die Muse muss momentan nicht guter Laune gewesen sein. Von grosser Innigkeit ist No. 7 Tröstung. Jede Nummer hat ihren poetischen Vorwurf, ihr bestimmtes Gepräge angedeutet durch die Ueberschrift, und der Componist ist nie um Mittel in Verlegenheit, um die beabsichtigte Wirkung hervorzubringen. Er bedient sich dazu gewandter und gewissenhafter Weise und das zeugt ebenso von einer nicht geringen Begabung und bewahrt ihn vor Hervorbringung bloss ohrengefälliger Tonspiele. Gebildete Spieler, welche mehr haben wollen als letzteres, mögen sich mit den anmuthigen oder vielmehr naturdeuflichen Erzählungen der Muse des Componisten beschäftigen; es ist kaum zu bezweifeln, dass sie Gefallen an ihnen finden werden. Die Ueberschriften, die sie tragen, lauten: Intrata, Nachtwandeln, verklungene Sage, Excelsior, Seccatolo, Ahnung, Tröstung, südlicher Anblick, Ricordanza, Orgie. Der Herr Verleger hat das in Einzelnummern gebrachte Werk gut ausgestattet und verdient speciellen Lob dafür, dass er die Jahreszahl des Erscheinens des Werkes angegeben hat. Möge er so fortfahren bei seinen Editionen.

Von dem fleissigen Componisten erschienen ebendaselbst

noch als Op. 46: **Drei Praeludien** für das Pianoforte (Herrn Carl Richter zugeeignet). Auch sie besitzen der interessanten Eigenschaften genug, um sie spielenswerth erscheinen zu lassen. Der Praeludiencharakter ist wohl am meisten in No. 1 ausgeprägt. Auch bei diesem Werk ist löblicherweise die Jahreszahl des Erscheinens (1880) angegeben.

Für Orgel.

S. de Lange. Andante für die Orgel. Op. 30. Pr. 1 M 50 Pf. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1880.

Auf ein 38 Takte langes *Andante con poco moto* (C, Es-dur) folgt ein etwa dieselbe Taktzahl haltendes, aus dem *Andante* motivisch herausgewachsenes *Allegro* (C, C-moll) und an dieses schliesst sich wieder ein das in motivischer Beziehung veränderte und lebendiger gestaltete *Andante*-Satz. Das Ganze macht einen erfreulichen Eindruck und man wird der Fähigkeit des Componisten, in verhältnissmässig kleinerem Rahmen anregend zu arbeiten, Anerkennung zollen müssen. Das Anfangsthema ist gut melodisch und dürfte von vorn herein günstig für das Stück stimmen. An classische Vorbilder lehnt sich der Verfasser nicht an, er schreibt vielmehr frei modern, vergisst dabei aber nicht, dass er für die Orgel schreibt. Wer einen modernen Orgelstil gelten lässt, wird mit der Schreibweise des Componisten sympathisiren. Zu wünschen ist immer, das sei im Allgemeinen bemerkt, dass die der Orgel gesetzten Grenzen respectirt werden und dass ein merklicher Unterschied bestehen bleibe zwischen Orgel- und Clavierstil. Ohne besonders schwierig zu sein, verlangt das *Andante* doch Spieler, welche sich bereits eine leidliche Technik erworben haben, und diesen sei es empfohlen. *Frdk.*

Lieder für eine Singstimme.

Eduard Sille, Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 66. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1879. Pr. M 2. 50.

Sille's Lieder zeichnen sich aus durch Schönheit der Melodieführung wie der Begleitung; nirgends findet sich etwas Gekünsteltes, Gesuchtes, im Gegentheil überall schöner Melodiefluss, stimmungsvolle Harmonien und ein natürlicher Gefühlsausdruck, in Folge dessen sich Text und Musik vollständig decken. Und dabei stehen unserem Componisten die verschiedensten Töne des menschlichen Herzens in gleich vollendeter Weise zu Gebote, mag er nun das Glück und die Freude der Liebe oder die Trauer und das Leid der Trennung schildern. Wir verweisen in ersterer Hinsicht auf das herzige Liebeslied »So lieb ich dich« (Nr. 6. F-dur $^6/_8$, Umfang der Singstimme $c—f''$ [ad lib. g'']) und auf das in gleichem Grade gemüthvolle Lied »Wir Drei« (Nr. 2. F-dur $^6/_8$, $d'—a'$), welches das elterliche Liebesglück im traulichen Hause mitten im Flockengetriebe des rauhen Winters feiert. In letzterer Beziehung dagegen auf das wehmüthige Volkslied »Scheiden« (»Einen grosse Pein ist dem« Nr. 4. E-moll $^3/_4$, $e—e''$) und auf das von Sehnsuchtsschmerz erfüllte Nachtlied »Immer leiser wird mein Schlummer« (Nr. 5. G-moll $^3/_4$, $es—as'$). Ferner hat uns ausserordentlich gefallen das liebliche »Abendlied« mit seinem entschwebenden Schluss (Nr. 1. E-dur $^6/_8$, $d'—e''$). Besonders glücklich aber ist der Componist im Treffen des Volksliedtones; hier hat er seine schönsten Erfolge zu verzeichnen; wir rechnen dahin das reizend naive Liebeslied »Klein Käthchen« (Nr. 3. F-dur $^6/_8$, $f—f''$). Möge Meister Sille uns noch oft mit dergleichen schönen Gaben erfreuen. *T. K.*

Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben in der zweiten Hälfte der Wintersaison 1879/80.

(Fortsetzung.)

Den 4. April 1880.

Das am Ostermontage den 29. März gegebene dritte Abonnement-Concert der musikalischen Akademie war ich zu besuchen verhindert. Ausser der Aufführung des Programms, welches aus der sechsten Orchester-Suite von Franz Lachner, einer von dem Hofopernsänger Herrn Reichmann vorgetragenen Idylle »Ossians letzter Gesang« von Gouvy, der symphonischen Dichtung »Phaëton« von Saint-Saëns und der achten Symphonie in *F-dur* von Beethoven bestand, kann ich daher nur vom Hörensagen berichten. Die erwähnte Suite von Lachner, entstanden im Jahre 1875 ohne Beziehung auf die grossen Ereignisse jener Zeit, erreicht in keinem Satze die Höhe ihrer vorausgegangenen fünf Schwestern und fand schon bei ihrer ersten Aufführung im Jahre 1872 eine verhältnissmässig kühle Aufnahme. Immerhin bewährt der Componist in der auf ein kräftiges Thema gebauten Fuge des ersten Satzes seine vollendete Meisterschaft in dieser Form. Das hierauf folgende *Andante* ist lieblich, erinnert aber zu sehr an frühere derartige Sätze des Meisters. Die Gavotte erweist sich als ein interessantes feuriges Musikstück, klingt jedoch fremd in dieser Umgebung, sowie dem Charakter des Ganzen. Auch dem Trauermarsche mit seinen Anklängen an Beethoven und ungeachtet der konstanten contrapunktischen Verarbeitung des Chorals »Ein feste Burg« kann ich Tiefe und Originalität nicht nachrühmen, während der den Schluss bildende Festmarsch mit beabsichtigten Anklängen an Motive aus »Fra Diavolo« auch [illegible] abfällt. Gouvy's Idylle wird mir als ein schwaches Jugendwerk des sonst talentvollen französischen Componisten geschildert, das dem Sänger nicht viel Gelegenheit zur Auszeichnung gab. »Phaëton« war wieder, wie die früher aufgeführten derartigen musikalischen Dichtungen von Saint-Saëns, mit einem Programme ausgestattet. Auch dieses Tonstück erscheint geistreich und ingeniös gemacht, lässt aber nur die Katastrophe des gegen Phaëton geschleuderten Blitzes deutlich zu erkennen. Die Aufführung der reizenden den Schluss bildenden Symphonie von Beethoven liess zu wünschen übrig; sie wurde von dem Publikum nicht mit der Wärme aufgenommen, welche sonst jeder Beethoven's Symphonie sich kund giebt.

Das in dem kürzlich neu eröffneten prachtvollen Centralsäle gestern am 3. April stattgefundene Wohlthätigkeitsconcert, welches sehr zahlreich besucht war, entschädigte mich keineswegs für den Entgang am Ostermontage. Einen üblen Eindruck machte schon die bei der Eröffnung des Concerts erfolgende Mittheilung, dass die als mitwirkend angekündigten Hofopernsänger Herr Fuchs und Herr Mauchian wegen Unwohlsein (?) nicht auftreten würden. Statt deren stellte sich der ziemlich obscure Concertsänger Herr Schnegraf mit einigen schwunglos gesungenen Liedern von Mendelssohn und Abt ein. Ausserdem wechselte Militärmusik mit Liedervorträgen der Frau Kammersängerin Diez und der Hofopernsängerin Frl. Blank; erstere hatte keinen glücklichen Tag, letztere vermochte mit zwei bisher unbekannten Liedern von Chopin besser Aufsehen zu erregen. Herr Lockwood spielte eine Harfenphantasie, es declamirte der Herr Hofschauspieler Haessen, und sang die Münchener Sängergesellschaft einige Chöre. Der edle Zweck verbietet eine eingehende Kritik.

Den 6. April 1880.

Obschon die Concertsaison sich bereits ihrem Ende zuneigt, bescheeren uns doch die früheren Unternehmer der Triosoiréen, die Herren Musiklehrer Bussmeier, Max Hieber und

Joseph Werner noch zwei Kammermusikabende im Museums-Saale, deren erster gestern stattfand. Zwischen den beiden Clavierquartetten mit Streichinstrumenten in G-moll von Mozart und Op. 25 von J. Brahms erschien als edelste Perle und Glanzpunkt des Abends das Quintett für Clavier und Blasinstrumente Op. 16 von Beethoven, bei welchem auch noch die Herren Kammer- resp. Hofmusiker Strauss, Ch. Meyer, Hartmann und Reichenbächer (Horn, Fagott, Clarinette und Oboe) mitwirkten. Das Spiel des Herrn Bussmeier ist zwar correct und geläufig, dabei aber ohne Poesie und trocken. Auch die mitwirkenden Streichinstrumentalisten wussten keinen Schwung in die Ausführung zu bringen, und so ging das schöne so hochpathetische Quartett von Mozart ziemlich eindrucksund spurlos vorüber. Leben und Bewegung, Feuer und Ausdruck herrschten dagegen in der Begleitung des unsterblich schönen Quintetts von Beethoven, so dass die ausströmende Wärme sich sogar dem Clavierspieler mittheilte und diese Nummer enthusiastischen Beifall hervorrief. Die herrliche ganz Beethoven's erster Periode angehörige Composition, welche in ihren beiden ersten Sätzen unverkennbar Anklänge an Mozart'sche Motive enthält — »Ein Bildniss ist bezaubernd schön« »Schmäle, schmäle, lieber Junge« — und aus dessen letztem Satze Weber eine Stelle in den Freischützchor »So lasset die Hörner erschallen« (an)scheinbar genommen hat, wurde mit Meisterschaft vorgetragen. Dass nach zwei solchen Werken, wie das Quartett von Mozart und das Quintett von Beethoven Brahms einen schweren Stand hatte, ist erklärlich; seine zuweilen an das Bizarre streifende Originalität ist mir überhaupt nicht recht sympathisch. Immerhin will ich glauben, dass ein öfteres Anhören mir seine Weise etwas näher bringen wird. Ein eingehenderes Urtheil behalte ich mir deshalb vor.

Den 18. April 1880.

Das gestrige vierte und letzte Concert der musikalischen Akademie unter Mitwirkung des Herrn Hans v. Bülow brachte eine Reihe von Enttäuschungen, theils angenehmer, theils ungenehmer Art; nur die letzte Nummer entsprach meinen Erwartungen. Nach der Ankündigung auf dem Zettel: »Die Geschöpfe des Prometheus« von Beethoven durfte ich die vollständige Vorführung dieser reizendsten und geistvollsten aller Balletmusiken erwarten. Allein, weit gefehlt! Von den 16 Nummern dieses Werkes wurden ausser der Ouvertüre mit überhetztem Allegro bloss fünf (!) vorgebracht, und diese sehr mittelmässig, namentlich was die Soli anlangt, ausgeführt. Das hiesige Orchester besitzt eben keine mehr einen ausgezeichneten Solisten. Hans v. Bülow hatte zu seinem ersten Vortrage ein Clavierconcert von Heinz von Bronsart gewählt. In diesem Falle wurde ich angenehm enttäuscht, indem ich seine Zukunftsmusik erwartete. Einige Excentricitäten und bombastische Schrullen abgerechnet, gefiel mir das Ganze recht wohl; der erste Satz schwungvoll und mit einem interessanten Figuren, der zweite innig und melodisch, der dritte eine feurige Tarantella. Dass Bülow's Spiel in bekannter Weise ganz ausgezeichnet war, brauche ich kaum anzuführen. Der Kammersänger Herr Nachbaur glänzte mehr durch das an seiner ordensvollen Brust flimmernde bunte Lebend von Orden, als durch den Vortrag der drei Gesänge »Der Knabe mit dem Wunderhorn«, »Zwei Angesichte« und »Der Hidalgo« von Rob. Schumann, von denen insbesondere das letzte zu den gelungensten Werken dieser Gattung gehört. Gänzlicher Mangel an richtigem Verständniss und poetischer Auffassung des Inhaltes der Gedichte charakterisiren diesen Sänger, der mit seiner dünnen gefundenen Tenorstimme nur auf der Bühne Effecte zu erzielen weiss. Von den hierauf folgenden Solo-Clavierstücken des Herrn v. Bülow kam nur das Scherzo Op. 4 von Brahms mehr barock als scherzhaft vor; dagegen erfreute mich nur das Elegie-Impromptu Op. 90 von Franz Schubert ob ihrer reizenden Cantilene, während die hierauf folgende ungarische Rhapsodie von F. Liszt wohl die schwächste unter ihren Schwestern sein dürfte. Der bei allen diesen Vorträgen sich kundgebende immense Beifall veranlasste den Künstler, dem Publikum als höchst erwünschte Zugabe das Scherzo aus Beethoven's Sonate Op. 31 Nr. 3 zu spenden. Das Schlussnummer »Nirwana«, symphonisches Stimmungsbild Op. 20 von Herrn v. Bülow scheint mir keine andere als die Katzenjammer-Stimmung auszudrücken; ein Nachbar neben mir meinte, um dieses Stück zu charakterisiren, brauche man bloss den ersten und letzten Buchstaben des Titels zu streichen. Nur der Achtung und Dankbarkeit für die vorhergegangenen virtuosen Leistungen des selbstdirigirenden Componisten mag es zuzuschreiben sein, dass das Publikum am Schlusse der mehr als eine Viertelstunde dauernden harten Geduldprobe seine Empfindungen bloss durch grosse Mässigkeit des Applauses zu erkennen gab.

Den 24. April 1880.

Als Ergänzung seines Concerts eine Tage vorher gab Herr v. Bülow den Münchnern gestern im Museumssaale einen Kammermusikabend unter dem Titel: Claviervorträge, auch dieses gleich dem früheren Beethoven-Abende zum Vortheile des Bayreuther Fonds. Als ein Beweis der grossen Beliebtheit des Concertgebers darf es angesehen werden, dass, nachdem am erstmals vorhergehenden Abende bereits Tausende gehört hatten, der Saal wieder nahezu gefüllt war. Wohl dem Vorbilde der Bayreuther Unsinn zu Liebe mag es geschehen sein, dass der vortragende Künstler auf seiner Estrade am oberen Ende des Saales in Halbdunkel gehüllt erbeitete, während nur die übrigen zwei Drittheile gehörig erleuchtet waren. Auch diesmal, wie in dem grossen Concerte, spielte er alles auswendig, eine Probe seines geradezu beispiellosen Gedächtnisses. Ebenso beispiellos erwies sich wieder seine Sicherheit, Bravour und Ausdauer bis zur allerletzten Note des fast allzureichen Programms, während die Feinheit, Eleganz und Zauberschönheit der Ausführung sämmtlicher Stücke alle Hörer entzückte. Freilich meinte ein etwas misanthropischer Freund an meiner Seite, das Ganze sei doch eigentlich eine dürre Haide mit einigen grünen Halmen. Ich für meinen Theil kann nur angeben, dass ich von den angekündigten 11 Nummern, von denen sich wieder sechs in mehrere Stücke oder Sätze spalteten, auf die Nrn. 1, 3 und 4 von Brahms aus Op. 74, auf die Variationen Op. 16 von Tschaikowsky und die Polonaise von Kolinsko gern verzichtet gehabt hätte. Den reinsten Genuss gewährten dagegen die meisten Sätze der englischen Suite Nr. 6 in D-moll von J. S. Bach, die sublime Sonate »Les Adieux« etc. Op. 81a von Beethoven und die Cmoll-Phantasie von Mozart, während ich mit grossem Interesse die ebenso melodischen als kunstreich componirten Stücke für die linke Hand aus Op. 113 von J. Rheinberger und die geschmackvoll durchgeführten Virtuositätsproben von A. Rubinstein: Barcarole in A-moll und Galop brillant bewunderte. Herrn v. Bülow's eigene Composition Op. 27 »Loreley« glich an sehr seinem Tage vorher gehörten Stimmungsbilde »Nirwana«, als dass sie es hätte über einen sehr bescheidenen Achtungserfolg bringen können. Immerhin fühlte ich nach 2¾stündigem Anhören von so vielen schwierigen und theilweise aufregenden Claviercompositionen grosse Abspannung.

(Schluss folgt.)

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 16. Juni 1880. Nr. 24. XV. Jahrgang.

Inhalt: Cherubini's Canons als Gesangübungen. — Michael Kelly's Lebenserinnerungen. Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. (Fortsetzung.) — Musik-Literatur. — Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben in der zweiten Hälfte der Wintersaison 1879/80. (Schluss.) — Johann Poland, Königl. Sächs. Violinist. — Anzeiger.

Cherubini's Canons als Gesangübungen.

Unserm grossen Gesangmeister Jul. Stockhausen verdanken wir eine Publication, deren Bedeutung der geringen Umfang weit überragt. Es ist dies die Sammlung

12 zwei-, drei- und vierstimmige Canons mit Pianofortebegleitung ad libitum von **L. Cherubini**. Nebst einer Anleitung zum Studium derselben von **Julius Stockhausen**, Königl. Professor. Mainz, B. Schott's Söhne (1880.) gr. 8. In zwei Ausgaben, für hohe oder tiefe Stimmen. IV Seiten Einleitung und 42 Seiten Musik. Preis ℳ 4. 50.

Das Material für deutsche Singschulen wird hiermit durch Uebungen bereichert, welche bisher unter uns nicht bräuchlich waren. Sie haben sich aber anderswo in der Praxis längst bewährt und sind gleichsam schrittweise für die Bedürfnisse derselben geschrieben. Einer der gründlichsten und gewissenhaftesten Tonlehrer, welche je vorhanden waren, ist ihr Autor. »Es ist bekannt — sagt der Herausgeber in seiner inhaltreichen Einleitung — mit welcher Sorgfalt und Gründlichkeit der berühmte Director des Pariser Conservatoriums für die musikalische Bildung der Schüler sorgte. In der frühesten Jugend als Kinder schon mussten sie, ob angehende Instrumentalisten oder Tondichter, solfeggiren lernen. ... Nicht nur ein- und mehrstimmige Solfeggien schrieb der Meister in Menge für seine Schüler, oder liess sie durch seine Collegen Catel, Lesueur, ja Méhul selbst schreiben, auch im Vortrag der verschiedensten Compositionsformen übte er sie, wie wir in dem umfangreichen ‚Solfège du Conservatoire' erschliessen können. Schon der erste Beispiel dieser ‚Solfeggien' enthält über ein 16taktiges Thema nicht weniger als 37 Variationen von Cherubini selbst. Auch Canon und Fuge wurden als Aufgabe für die singende Jugend benutzt. ‚Sempre solfeggiando', wie es in No. 4 unseres Canons heisst. Als Belohnung für das fleissige Solfeggiren hat wohl der Meister seinen Schülern nun die italienischen Gedichte in canonischer Form componirt.« (S. I—II.) Derartige Bemühungen, durch viele Jahre beharrlich fortgesetzt, haben wesentlich dazu beigetragen, der italienisch-französischen Kunstgesang auf die Höhe zu bringen, welche er Jahrzehnte lang einnahm. Jetzt ist in Paris freilich eben nicht alles mehr Gold was glänzt, aber noch immer sind dort die guten Grundlagen sichtbar, welche Cherubini und seine ausgezeichneten Mitarbeiter gelegt haben. Es ist eben eine unbestreitbare Thatsache, dass wir in Deutschland eben heute von dem abhängig sind, was Frankreich an Gesangschulen und -Uebungen producirt hat. Man hält sich freilich vorwiegend an die entfaltenden Vocalisen von Panseron, Concone u. dgl.; es möchte aber an der Zeit sein, wieder mehr in Cherubini's Wege einzulenken, denn sie führen zu einer volleren Kunst. Von dem Lehrbuch des Contrapunkts, welches der grosse und vielseitige Meister geschrieben hat, lässt sich dasselbe sagen.

Ein schöner Gesang ist nun möglich, wenn der Untergrund, auf welchem er ruht, die Sprache d. h. die Aussprache, in Ordnung gebracht ist. Stockhausen hat sich in diesem Punkte von jeher viele Mühe gegeben und er behandelt den Gegenstand mit einer Sachkenntniss und Treffsicherheit, welche in diesem Maasse gegenwärtig vielleicht bei keinem Zweiten zu finden ist.

So schreibt er hier: »Neben dem deutschen Text (in P. Heyse's Uebertragung), welcher der unentbehrlichen Sätzchen auch in Dilettantenkreisen, die sich der mehrstimmigen Gesanges befleissigen, bald Eingang schaffen möge, behalten wir den ursprünglichen Text bei, da in jeder grösseren Anstalt jetzt, zum wahren Nutzen der Tonbildung, die wohlklingende vollklingende italienische Sprache geübt wird. Schon der Umstand, dass die Zwischenvocale ce und oe [ö] im Italienischen gänzlich fehlen, erleichtert die Tonbildung sehr. Ferner ist zu bemerken, dass nur die Urvocale A, I, U in ihrer ganzen Reinheit ausgesprochen werden. E wird meistens zu è (kurzes ä), O zu ò (kurzes o in Gold, hold) umgewandelt. Die geschlossenen Vocale sind demnach nur I und U. Man lasse sich ja nicht durch die Unarten der heutigen italienischen Sänger irre machen. Weil sie in der Höhe z. B. das è (ae) nicht zu decken wissen, ihren Ton nicht einheitlich zu gestalten vermögen, singen sie frisch weg, z. B. la séna, la pérfida, la térra mit geschlossenem é statt des offenen è. Das ist falsch. Man muss auch auf hohen Tönen deutlich aussprechen lernen und nicht wegen eines unbequemen Vocales die Formen der Schwingungen, d. h. die Deutlichkeit der Aussprache zerstören.

»Darf ich aber die Herren Lehrer daran erinnern, die unbeholfenen und energielosen Sprachwerkzeuge unserer deutschen Sänger an den fremden Lauten tüchtig üben zu lassen? Die Stammconsonanten K, T, P z. B. lasse man härter, ohne das im Deutschen übliche h (Kha, Tha, Pha) üben. In romanischen Sprachen werden diese Consonanten hart aber dünn, wie das lateinische Name stammt zeigt, ausgesprochen. Padre und patria dürfen, wenn richtig ausgesprochen, keinen deutsche Abstossung von Seiten der Sprechenden verrathen. Umgekehrt aber muss z. B. der g zusammen mit e und i als weicher Doppelconsonant behandelt werden: dje nicht tsché, dji nicht tschi. Es heisst nicht tschioco, sondern gioco (djoco), nicht

solfeggiando, sondern *solfeggiando*, nämlich *gg* wie *dj* im Französischen, auch *sogno* nicht *sonio* englisch nicht *sollo* in der Wirkung wie *nj* und *lj* (*I consonanti*), oder deutsches *Jod* mit *n* und *l*; auch *solo* spricht man weich aus, *duolo* nicht *tollo*.

Als in der einfachen Scala *do* (*ut*), *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si* wurden meine Herren Collegen oft falsche Consonanten, unreine Vocale zu corrigiren haben. Wie oft hört man in statt *la*, ein gutturales rasselndes *r* statt des rollenden Zungenspitzen-*r* bei *re*, *meh* statt *mi*. Dann, wahrscheinlich in Folge der niederdeutschen Mundart, *wo* statt *fa*; *soll* (*o* wie in *zéro* französisch), nämlich das tönende *s* statt des harten Sibilanten in *sol*; das gutturale slavische, auch schweizerische, holländische *l*, statt der flüssigen, leichten, hohen Liquida *l* in *la*; endlich noch *si* (weich, tönend ausgesprochen) statt des scharfen Zischlauten, welchen man im Italienischen und Französischen, am Anfang eines Wortes, stets hart ausspricht. (S. II—III.) Das sind trockene Dinge, aber in ihnen liegt für Scala Sache das Gesetz und die Propheten.

(Schluss folgt.)

Michael Kelly's Lebenserinnerungen.

Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

III.

Aufenthalt in Wien.

(Fortsetzung.)

Sommerresidenz Laxenburg. Kaiser Joseph's II. Leutseligkeit. Fürst Poniatowski. Martines. Dessen Schwester. Mozart's Verlobe in ihrem Hause. Margarete Lange, Mozart's Schwägerin. Gluck, seine Verehrung Händel's. Aufführung seiner Oper »Iphigenia auf Tauris« und aktuelle Würdigung seines Genies.

Nach einiger Zeit wurde der italienischen Gesellschaft der Befehl ertheilt, sich vorzubereiten, Se. Majestät nach dessen Palast in Laxenburg zu folgen und während der Sommermonate dort zu bleiben. Dieser Palast befindet sich nur wenige Meilen von Wien und kann man sich nichts Herrlicheres denken; er ist umgeben von Waldungen, voll von Wild aller Art; der Park, die Gärten und Ländereien sind wahrhaft schön in der Mitte eines reichen, lieblichen Landes. Das Theater war sehr hübsch und wurde gut besucht, denn Jeder hatte freien Eintritt; die Bauern der Umgebung mit eingeschlossen.

Wöchentlich wurden dreimal italienische Opern, zweimal deutsches Lustspiele und zweimal deutsche Opern aufgeführt. Ich verbrachte meine Zeit dort sehr angenehm. Jedem Mitwirkenden an der italienischen Oper waren besondere Zimmer hergerichtet worden, wohin ihm sein Frühstück geschickt wurde. Es befand sich dort ein prachtvoller Saal, in welchem wir Alle zum Mittagessen zusammentrafen. Die Tafel war mit dem Ausgesuchtesten, was die Jahreszeit bot, reichlich und verschwenderisch besetzt, sowohl mit Weinen aller Art, als auch mit Früchten, Eis u. s. w., und jeden Abend nach der Vorstellung erhielten wir ein ausgezeichnetes Abendbrod. Des Morgens hatte ich nichts zu thun (es wurden nämlich keine Proben abgehalten) als mich zu amüsiren. Der Kaiser und sein Hof begaben sich oft auf die Jagd der Reiher-Vögel, ein Amüsement, dem er sehr ergeben war. Fürst Dietrichstein, Sr. Stallmeister, war sehr freundlich gegen Signora Storace und erzeigte ihr die Güte, für eins der Reitpferde zu senden, um der Jagd zuzuschauen. Auf diesen Ausflügen begleitete ich sie stets.

Eines Tages ritt der Kaiser auf unseren Wagen zu und fragte uns, wie wir uns amüsirten und ob er irgend etwas für uns thun könne. Die Storace sagte in ihrer besonders charakteristischen Dreistigkeit: »Ja, Sire, ich bin sehr durstig, wollen Eure Majestät die Güte haben, mir ein Glas Wasser besorgen zu lassen?« Der Kaiser, huldvoll wie immer, lächelte und rief einem seiner Begleiter zu, er möge die Bitte erfüllen, und das Glas Wasser wurde gebracht.

Noch einen anderen Beweis kann ich liefern von der Herablassung und Leutseligkeit des Kaisers. Eines Tages hielt er Revue über zwanzigtausend seiner besten Truppen; es war ein herrlicher Anblick, den ich nie vergessen werde. Signora Storace, ihre Mutter, Bennoni und ich waren in unserem Wagen um 6 Uhr auf dem Platze. Der Kaiser, von sehr kriegerischem Aussehen, war umgeben von seinem Neffen und Nachfolger, sowie von anderen Stäben, den Feldmarschällen Fürst De Ligne, Fürst Karl Lichtenstein, Fürst Schwarzenberg, Fürst Lobkowitz u. s. w. Die Regimenter der Marschälle Lacy und Laudon befanden sich auf dem Platze, wie auch einige schöne ungarische Regimenter und die ungarischen und polnischen Garden des Kaisers, was ein herrlicher Anblick war; für mich war es bezaubernd. Unser Wagen befand sich in Sicht des Kaisers, sodass er uns bemerkte, und er sandte einen seiner Adjutanten zu uns mit dem Befehl, etwas näher an ihn heran zu kommen.

Nach Schluss der Truppenschau ritt er zu unserem Wagen und sagte: »War dies nicht ein prächtiges Schauspiel? — Dieser Platz ist meine Bühne, hier bin ich der erste Schauspieler.« Und als General O'Kavanagh's Regiment vorbeimarschirte, mit seinem Führer an der Spitze, neigte er sich herab mir zuzurufen: »Sehen Sie, O'Kelly, dort geht Ihr Landsmann O'Kavanagh, und ein schöner alter Soldat ist er.« Ich verlebte niemals einen schöneren Tag als diesen; er ist meinem Gedächtnisse nicht entschwunden.

Drei köstliche Monate brachten wir in Laxenburg zu, in Luxus und Vergnügungen schwelgend; nach Verlauf dieser Frist kehrte der Kaiser nach Wien zurück, und seinem Befehle gemäss folgten wir ihm.

Das Theater wurde sofort nach unserer Ankunft geöffnet. Meine Stellung war mir in jeder Hinsicht zusagend, mein Leben war reich an Vergnügungen und Freuden, und Dank der Güte und Protection von Sir Robert Keith verkehrte ich in den Kreisen der angesehensten Engländer. Ein gewisser Herr Stratton, ein Schotte und Secretär der britischen Gesandtschaft, war besonders gütig gegen mich. Bei unserem Gesandten ward mir auch oft die Ehre zu Theil, den jungen polnischen Fürsten Poniatowski, Neffen des Königs Joseph's II. zu treffen; sein elegantes Benehmen und Reiten war bekannt, ganz besonders war er ein geschätzter Pferdeliebhaber. Er gab mir viele Beweise seiner Freundschaft; später trat er in den Dienst Bonaparte's und ertrank unglücklicherweise beim Durchwaten eines Flusses (in der Schlacht bei Leipzig).

Zu dieser Zeit war ich ziemlich eitel und hielt viel auf schöne Kleider; in der That hatte ich mehr grösste Ausgabe in der Herausstaffirung meiner werthen Person. Jeden Abend trug ich gestickte Gesellschaftsröcke, entweder mit Gold, Silber oder Seide. Dann hatte ich zwei Uhren (nach der Mode des Landes) und an jedem kleinen Finger einen Diamantring. . . .

Ungefähr um diese Zeit hatte ich das Vergnügen, Herrn Martinez*) vorgestellt zu werden. Es war ein sehr alter Mann. Seine Schwester, fast mit ihm von gleichem Alter, besorgte seinen Haushalt. Sie stand im Rufe eines achten Blaustrumpfes und war wohl bewandert in allen Künsten und Wissenschaften.

---

*) Kelly schreibt »Monsieur Martinez« und macht auch noch manche sonstige ungenaue Angaben. Der Hofbibliothekar Martinez war damals noch nicht mehr als so betagt, und seine Schwester hatte kaum das 40. Lebensjahr überschritten. Metastasio lebte in ihrem Hause 52 Jahre lang (von 1730 bis 1782), so lange er überhaupt in Wien war und vermachte ihnen sein beträchtliches Vermögen.

Der berühmte Dichter Metastasio hatte sechzig Jahre auf Grund ihres Bruders gelebt, in der freundschaftlichsten Weise und starb auch dort. Die Collegien von Bologna und Pavia gaben ihr den Titel Doctorissa und von beiden Städten kamen Deputationen mit ihrem Diplom. Als ich in ihre Conversazioni und musikalischen Abende eingeführt wurde, stand sie im Herbst ihres Lebens, dennoch besass sie den Uebermuth und die Lebendigkeit eines jungen Mädchens, und war gegen Alle freundlich und höflich.

Mozart war bei ihren Gesellschaften fast immer anwesend, und ich hörte Beide zusammen von ihm selbst componirte vierhändige Stücke auf dem Pianoforte spielen. Ich stand sehr in seiner Gunst.

An einem dieser Gesellschaftsabende ward mir das Vergnügen, Frau Piozzi vorgestellt zu werden, welche mit ihrem Gemahl den Continent bereiste; in dem Benehmen dieser beiden hochbegabten Frauen, welche sich mit Allen ohne jegliche Ziererei oder Steifheit unterhielten, schien mir eine grosse Aehnlichkeit zu sein. Es war gewiss werth, bemerkt zu werden, dass man das Glück hatte, denselben Abend in Gesellschaft mit den Lieblingen Metastasio's und Dr. Johnson's und ausserdem noch mit Mozart zu verbringen.

Im Canstero[?Kärntnerthor]-Theater war eine ausgezeichnete Gesellschaft deutscher Sänger, so war noch geräumiger als das kaiserliche Hoftheater. Die Primadonna war Frau Lange, die Gemahlin des schätzenswerthen Schauspielers gleichen Namens und die Schwester von Frau Mozart. Sie war mit Recht der bewunderte Liebling; ihre Stimme hatte eine grössere Höhe als die irgend einer Sängerin, welche ich gehört habe. Die Arien, welche Mozart für sie in der »Entführung aus dem Serail« componirte, zeigen, welchen Stimmumfang sie besass. Ihr Vortrag war höchst brillant. Stephen Storace theilte mir mit, ihr Umfang übertreffe weit den der Bastardini, welche am Pantheon in London engagirt war und an jedem ihrer Abende für zwei Arien hundert Guineen erhielt, zu der Zeit eine enorme Summe, und (im Vergleich) mehr als zweihundert in der Jetztzeit.*)

Eine Anzahl fremder Fürsten, unter ihnen der Herzog von Zweibrücken, der Kurfürst von Baiern etc. mit grossem Gefolge statteten dem Kaiser Besuche ab, welche bei dieser Gelegenheit seinen Wunsch kund gab, zwei grosse ernste Opern, Beide von Ritter Gluck componirt, aufgeführt zu sehen: »Iphigenia auf Tauris« und »Alceste«, unter Leitung des Componisten, und befahl, dass keine Kosten gespart werden sollten, um alle mögliche Wirkung damit zu erzielen.

Gluck lebte damals in Wien, wohin er sich zurückgezogen hatte, gekrönt mit musikalischen Ehren, mit einem glänzenden Vermögen, geehrt und geliebt von Allen, in seinem vierundsiebzigsten Lebensjahre.

Die Oper »Iphigenia« sollte zuerst aufgeführt werden, und Gluck wollte sich die Mitwirkenden selbst wählen. Madame Bernasconi war eine der ersten tragischen Opernsängerinnen ihrer Zeit, ihr wurde die Rolle der Iphigenia übertragen. Der berühmte Tenorist Adamberger gab die Partie des Orest sehr schön. Ich sollte den Pylades singen, was unter denjenigen Künstlern, welche sich der Rolle mehr für gewachsen hielten, als mich, nicht geringen Neid erregte, und vielleicht urtheilten sie richtig, — jedoch, ich hatte sie einmal und geben hat die grosse Genugthuung, vom Componisten selbst in der Partie unterrichtet zu werden.

Eines Morgens, nachdem ich bei ihm gesungen hatte, sagte er: »Kommen Sie mit hinauf, Herr Kelly, ich will Ihnen Jemand vorstellen, den ich während meines ganzen Lebens zum Studium gemacht habe und bestrebt gewesen bin nachzuahmen.« Ich folgte ihm in sein Schlafzimmer, und gegenüber dem Haupteende des Bettes sah ich ein Bild Händel's in Lebensgrösse, in einem kostbaren Rahmen. »Dieses«, sagte er, »ist das Bildniss des inspirirten Meisters unserer Kunst; wenn ich des Morgens meine Augen öffne, blicke ich auf ihn mit tiefer Ehrfurcht und erkenne ihn als solchen, und Ihrem Vaterlande gebührt das höchste Lob, diesen Riesengeist (gigantic genius) ausgezeichnet und bevorzugt zu haben.«

Die Proben für Iphigenia begannen bald, und ein Ballercorps wurde für die zum Stücke gehörenden Zwischentänze engagirt. Der Balletmeister war Monsieur De Camp, der Onkel der ausgezeichneten Schauspielerin, der geistreichen und verdienstvollen Frau Charles Kemble. Gluck hatte die Oberleitung bei den Proben mit seiner gepuderten Perrücke und einem Stock mit vergoldetem Knopf; das Orchester und die Chöre wurden vergrössert und alle Rollen sehr gut besetzt.

Die zweite Oper war »Alceste«, bei deren Aufführung der grösste Pomp und Glanz, eines Kaiserhofes würdig, entfaltet wurde.

Um die stärksten Leidenschaften in der Musik auszudrücken und eine grosse dramatische Wirkung zu erzeugen, hatte Gluck nach meiner Meinung niemals seines Gleichen — er war ein grosser Musikmaler, vielleicht ist dieser Ausdruck weit hergeholt und nicht gestattet, aber ich spreche von meinem eigenen Gefühl und dem Eindruck, den seine beschreibende Musik immer auf mich machte. Zum Beispiel konnte ich nie ohne Thränen in »Iphigenia« den Traum des Orestes hören, schlafend fleht er die Götter an, dem Muttermörder Orest einen Friedensstrahl erscheinen zu lassen. Was kann tiefe und dunkle Verzweiflung wohl stärker ausdrücken? — Und der schöne Chor der Dämonen, welche sein Lager umringen, mit dem Geist seiner Mutter, rief in mir ein Gefühl des Schreckens, vermischt mit Entzücken, hervor.

Dr. Burney (keine geringe Autorität) sagte, Gluck sei der Michel Angelo der lebenden Componisten, und nannte ihn den verwüstenden (?) Musiker. Salieri theilte mir mit, dass, als eine komische Oper von Gluck im Theater des Kurfürsten von der Pfalz in Schwetzingen zur Aufführung gelangte, Se. kurfürstliche Hoheit über die Musik erstaunt war und sich nach dem Componisten erkundigte; als er vernahm, es sei ein ehrlicher Deutscher, der alten Wein hoch schätze, schickte er ihm sofort ein Fass Hock.

(Fortsetzung folgt.)

Musik-Literatur

Bei dem überfluthenden Reichthum des Musikalien, die man gegenwärtig »Literatur« zu nennen*) beliebt, da möchte doch wohl der rechte Tonkünstler so gut wie der umsichtige Statistiker den Kopf schütteln und fragen: Wo will das hinaus? — Man staunt über die Masse der monumentalen Werke, zumal wenn man erwägt, wem zu lieb sie geschaffen werden und wie sie möglich seien bezüglich des Vermögens, Bedürfnisses und Gebrauchs. Das Vermögen eines Musikverlegers wird mehr als aller anderer dem Ruine ausgesetzt, das Bedürfniss der Käufer schwankt nach dem Bedürfniss der Mode, der Gebrauch ist

*) Storace war damals ein Knabe und studirte bei seinem Vater Musik, welcher ihm eine Bravour-Arie der Bastardini zu copiren gab. Storace war so erstaunt, dass dieselbe fünfzig Guineen für den Vortrag einer Arie bezahlt werden sollten, dass er die Noten darin zählte und jede Note auf 1 Sh. 6 Pence berechnete. Einer der Läufe mit und mit kaum auf £ ?? zu stehen. Für einen Knaben war dies ein sonderbares Exercitium, aber vollkommen charakteristisch, seine Leidenschaft für Berechnungen war ungewöhnlich, ausgenommen für diejenigen, welche ihn sahen.

*) Beethoven würde das Prädicat »Literatur« sich verbeten haben.

aus vielen Gründen dem Missbrauch unterworfen. Dürfte man den glücklichsten Verleger nach seiner Jahresbilanz fragen, so würde hinter dem glücklichsten Autor — bisweilen zurückstehen. Solche Statistik wäre freilich noch so schwierig wie die vergleichende Zählung des Guten und Schlechten sammt dem zahlreichsten Mittelgut. Es gereicht den deutschen Musikverlegern zur Ehre, wenn sie mehr als alle ausländischen so massive Collectivsammlungen und damit echte Weltliteratur fördern, dem deren Werth und Gewinn nicht blos uns heute Lebenden zu gute kommt, sondern auch in der wahren Musik der Zukunft sich bezeugen muss, so sei denn dem ganze herrliche Tonkunst von Palestrina bis Beethoven gleichsam wie die weiland griechische, ägyptische, orientalische etc. untergehe im Strome der Zeit. Vorläufig halten wir die Hoffnung fest, dem ganzen Nachkommen noch lange Menschenalter diese geboten verwerthen, um sich daran zu erbauen und bilden nicht fernerhin Zukunftsmusik zu träumen, sondern ihrer Gegenwart entsprechende heilsame Werke mit bleibentrückter Wahrheit zu Tage fördern.

Heute haben wir nun theils vollendete, theils fortschreitende *Opera omnia* von Händel, Bach, Mozart, Beethoven, des jüngeren Mendelssohn, Schumann, Chopin, die Mittleren Hasse, Graun, Hässler und manch ehrenwerthe Leute, die ihrer Zeit auch Bedeutend hiessen, hier abgerechnet. — Weshalb fehlt zu jenem Strahlenkranz der ersten vier unser Vater Haydn? Ist kein Breitkopf da? So darf man wohl fragen, da die Breitkopf und Härtel gross genug denken, auch manchen diminorum gentium in ihrem gigantischen Bücherhause ein Plätzchen zu gönnen und soll nun der Meister, den Mozart und Beethoven auch in Ehren hielten, bescheiden vor der Pforte warten, bis die tolle Meute, die ihn nur als grossgewachsenes Kind behobelt, ihm Eingang gewährt? Neben der preiswürdigen Ausgabe der ganzen Sebastian Bach's dürften bei günstiger Situation und gutem Willen auch seine Söhne Friedemann und Emanuel das Vollständigkeit würdig befunden werden, ja vielleicht auch noch die übrigen Bachs. Und da noch die weltberühmte Verlagshandlung der Weltliteratur in echt deutschem Sinn auch dem Auslande die Ehre erweist, die ihm gebührt, ja dem Palestrina schon mehr Aufmerksamkeit erwiesen hat als seine eignen Landsleute gethan, endlich sogar den britannischen Orpheus Purcell aus unnahbarer Vergessenheit hervorruft, welche Schaar von Helden steht noch an der Thüre dieser Walhalla der Tonkunst!

So wenig wir uns berufen und Geschäftsstatistik zu treiben, so können wir doch nicht umhin, die Geburtsstiftung hervorzuheben anzusehen, die zu Anfang unseres Menschenalters durch Hallberger's das Weltverbreitungsunternehmen Thatendurst zugleich *en gros* und *en détail* auf die Bühne trat, um den 30monatlichen Concurrenz zu machen, ein Unternehmen, das ihn in Nachdruck-Processe verwickelte, aber nicht zerbrach. Er hat geblüht und geblüht, sein Vorgang wirkte aber nicht nur zum *sorgfältigen* class der grösseren Verleger, sondern trug mit bei zur volksthümlichen Verbreitung und allgemeinen Milderung der Preise in und ausser Deutschland. Dass hiernaben dennoch manche werthlose Novitäten theuer genug bleiben, hat andere, vielleicht umgekehrte Gründe. Aber bleiben wir noch noch Augenblick bei den vorigen Verlegern recller preiswürdiger Kunstwerke, so hegen wir noch andere Bedenken, die uns für die Folgezeit Sorge machen. Es sind nämlich, wie uns aus Kennermund bekannt ist, von den eigentlichen Classikern schon aus den mehrfachen Universal- und Special-Ausgaben manche fast zur Maculatur degradirt. Verbleiben sie in diesem Zustand, so verliert der Verleger steigende Zinsen von Jahr zu Jahr, werden sie mit herabgesetzten Preisen auf den Markt geworfen, so wird denwieder der Verkauf der neuen Ausgaben mindern, und der Verleger wird wiederum die Undankbarkeit des Publikums beklagen. Wir wagen uns nicht weiter in die Geheimnisse des Comptoirs einzudrängen, die dem gemeinen Verstande so dunkel sind wie die hohe Politik, wenden wir uns lieber zurück zu positiven Betrachtungen, Wünschen und Rathschlägen, zunächst die Bach- und Händel-Ausgaben betreffend.

Die ältere Ausgabe von Peters, die Instrumentalsachen umfassend und 1867 vollendet, ist im thematischen Katalog von Alfred Dörffel schön und praktisch übersichtlich dargestellt. Daraus ergiebt sich, dass die Universal-Ausgabe der Bach-Gesellschaft bei Instrumentalen der Peters'schen nicht gleichen Schritt hielt, weil die Vocalw. (so hbh nunmehr den Messen und Oratorien), auch nirgend in als Collectiv-Ganzes zusammen gefasst, den Vorrang beanspruchten. Da die beiden Sammlungen nicht nach demselben Plan angelegt sind, so erfolgte daraus den Sammlern und Liebhabern die Unbequemlichkeit, von den parallelen Stücken manches doppelt ankaufen zu müssen, zudem ward die Orientirung ohne Vergleichen erschwert, da zuweilen die Sonaten oder Einzelsätze mit ungleichen Namen erscheint und .... Diesem Uebelstand half uns vorläufig im instrumentalen Gebiet Dörffel's thematisches Verzeichniss ab, für die Vocalia ist 1877 Dörffel's thematisches Verzeichniss der bisher herausgegebenen Kirchen-Cantaten, alphabetisch geordnet, erschienen.

Die Peters'schen Instrumentalien sind in Serien vertheilt nach Maass der einfachsten Kategorien. Serie I. Werke für Clavier allein, II. für Clavier mit Begleitung, III. für Violine und für Flöte, IV. für Violoncell, V. für Orgel, VI. für Orchester, die Ausgabe der Bachgesellschaft hat reine Instrumentalien in den Bänden III, IX, XIII, XIV, XV (XI, 2 Kammermusik zu Gesang), XIX Kammermusik, XXI Concerte für Violine u. s. w., XXV Kunst der Fuge; das Ende der ganzen Sammlung wird auf 1888 berechnet (?)

Alles in allem gezählt und verglichen, gestehen wir einfältig, dass wir den Werth beider preiswürdigen und wohlbegründeten Sammlungen nicht nach Mehr und Weniger abzuschätzen wagen, es sei denn, dass wir das Gelehrte, das Brauchbare und Volksthümliche wider einander abwägen. Eben dem Volke, das beides zu ehren weiss und beides verwerthen kann. Wollten wir bestimmte Unterschiede der Brauchbarkeit aufstellen, so wäre es der Universal-Ausgabe zu geben, dass die Kritik der Vorlagen in den Vorreden möglichst ausführlich dargelegt ist, während die Peters-Edition nur kürzere Berichte, zuweilen auch ästhetische Urtheile zur Orientirung giebt. Im Vergleich der Orgelsachen (beider Ausgaben) haben wir wenige Unterschiede zwischen beiden gefunden. Der grossen Gesammtausgabe hätten wir freilich gewünscht (auch früher ausgesprochen), dass den Vocalien, namentlich denen mit grossem Orchester, Clavierauszüge beigegeben wären, dergleichen in der älteren englischen und der neuen deutschen Händel-Ausgabe doch nicht blos den Dilettanten, sondern auch geübten Partiturlesern willkommen sind, weil sie z. B. bei den grossen Oratorien, Passionen und Messen doch das rasche Lesen und Probiren erleichtern. Doch hat die Bach-Gesellschaft mit Recht die bedeutend anwachsenden Kosten sowohl des Druckes als der Redaction und Composition erwogen, deshalb ist dieser unser Wunsch für jetzt unerfüllbar, dagegen bei künftigen Unternehmungen wohl zu wagen.

Solche grandiose Monumentalien, sagte uns ein einsichtiger Freund, möchten uns auch bevorstehen, wenn wir uns bei späteren um ein geringes bescheidener zufrieden als die reichen Engländer, da wir bei einer drohenden Armuth keinen Stock, keinen Hinterhalt riesiger Capitale besitzen, gleichwie die äusseren Zahlstämme des stolzen Albion. Derselbe wohl unterrichtete Sachkenner meinte auch, es würde — sobald die Zukünftler sich todtgeblasen aus wachsendem Mangel an Labsal und anderen klingenden Utensilien — ja es würde man-

aber Muss verschollene Heros wieder auferstehen zur Renaissance, wie der schon Öfter passirt ist in »Uebergangszeiten, Epochen, Zeitströmungen«, sobald die allerjüngste Katastrophe mit unüberwindlicher Nothwendigkeit hereinbräche!

(Schluss folgt.)

Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben in der zweiten Hälfte der Wintersaison 1879/80.

(Schluss.)

Den 16. April 1880.

Die beiden Gesangsgrössen Frau Desirée Artôt und Herr Mariano Padilla gaben gestern Abend im Verein mit dem Violin-Virtuosen Luigi Casati ein Concert im k. Hof- und National-Theater. Das Publikum zeigte sich wenig entgegenkommend, indem höchstens der dritte Theil der Plätze besetzt war. Die genannten Künstler haben die Gewohnheit einer meisterhaften Schule und eines aussergewöhnlich kunstreichen Vortrags, aber auch den Mangel jugendfrischer Stimmen, ein Mangel, der bei Herrn Padilla bemerkbarer ist als bei Frau Artôt, welche in der Höhe und Mittellage noch grosse Sicherheit besitzt, während die tiefen Töne rauh und hohl klingen. Der Violinist Herr Casati, zugleich gewandter Begleiter am Piano, hat einen schönen Ton in der Cantilene und einen ziemlich hohen Grad technischer Fertigkeit; derselbe fand viele Anerkennung durch den Vortrag der Lucia-Phantasie von Alard und einer weiteren über Themen aus »Ballo in Maschera« von Verdi. Von den 11 Gesangsnummern, theils mit Orchester, theils mit dem bekannten sehr schadhaften Theaterflügel begleitet, erfreute mich besonders Frau Artôt durch die Arie »Verdi prati« von Händel, durch das heitere Lied »Märznacht« von Taubert, die Serenade von Gounod und die höchst originelle Habanera aus der Oper »Carmen« von Bizet, womit die Künstlerin sich in italienischer, deutscher und französischer Sprache producirte. Herr Padilla sang italienisch die Arie aus dem »Barbier« von Rossini, die Tannhäuser-Cavatine an den Abendstern und die Tarantella von den Soirées musicales von Rossini, ohne weder in dem ersten und letzten Stücke mit seiner immer noch schönen Stimme gehörig durchdringen und den unbedingt nöthigen Humor entfalten, noch in die Wagner'sche Composition die unserm einheimischen Sänger eigne Gemüthstiefe legen zu können. Frau Artôt war für den ihr reichlich gespendeten Beifall so dankbar, dass sie ohne vieles Drängen die »Märznacht« und die Habanera wiederholte. Die beiden Duette der Künstler, »Crucifix« (?) und »Une espagnole«, letzteres komischer Natur und von Frau Artôt am Clavier selbst begleitet, schienen mir ziemlich unbedeutend. Die Leere des Hauses minderte den Eindruck des Ganzen.

Den 22. April 1880.

Das zweite Concert des Münchener Oratorien-Vereins fand gestern in dem ansehnlosen und wenig akustischen Saale der katholischen Casinos statt. Während man erwarten durfte, dass dieser Verein nunmehr Alles aufwenden würde, um der neu entstandenen Concurrenz des Chorvereins die Spitze zu bieten, so muss ich nach, obwohl ein alter Anhänger des ersten, für diesen Fall dessen Niederlage constatiren. Allerdings bot die gewählte Aufgabe: »Das Paradies und die Peri« von R. Schumann ganz besondere Schwierigkeiten und hätte daher namentlich der orchestrale Theil des Werkes einer viel sorgsameren Vorbereitung bedurft. Gleichwohl war die Stimmung der Blasinstrumente eine unreine, die Begleitung der Solopartien meistentheils eine viel zu laute, und von einer Einwirkung des Dirigenten auf Vortrag und Auffassung war wenig zu verspüren. Unter den Solopartien nenne ich die Herren Schnegraf, Concertsänger, sehr mittelmässig, Herr Meier Kittsie, ein Dilettant, der mit starker Heiserkeit zu kämpfen schien, Frau Kraubreiter als Peri mit grellem unsympathischem Organe, und Frl. Dampierre in der Mezzo-Sopran-Partie des Engels machten die beste. Einer ausserdem wieder- und auftauchenden Sopransolostimme muss ich leider fortgesetzte peinliche Unreinheit zum Vorwurfe machen. Von den Chören kamen diejenigen des dritten Theiles am gelungensten zum Vortrage. Im Ganzen aber konnte ich noch für dieses Werk ebenso wenig wie für Schumann's »Der Rose Pilgerfahrt« oder dessen Oper »Genoveva« sehr erwärmen, wie mir auch insbesondere die diesmalige Aufführung sehr geringes Interesse einflösste. Um dem Chorverein gegenüber mit Erfolg in die Schranken zu treten, muss der Oratorienverein sich künftig schon zu wesentlich und geistvolleren Leistungen aufraffen. — Schliesslich will ich noch der Vollständigkeit wegen hier vermerken, dass Mad. Artôt in Gesellschaft der Herren Padilla und Casati am 17. d. im k. Hof- und Nationaltheater ein zweites Concert gab, das noch spärlicher als das erste besucht war.

Den 29. April 1880.

Der Lehrer-Gesangverein München veranstaltete gestern Abends im Odeonssaale unter Mitwirkung mehrerer Mitglieder der hiesigen Gesangbühnen und einiger Hofmusiker, dann der Kapelle des Herrn Obermusikmeisters Hüss ein Concert zum Besten der Volksbildungs- und der bayreuther Patronat-Vereines unter der Direction des Herrn Lehrers Stenz. Den ersten Theil füllte die biblische Scene: »das Liebesmahl der Apostel« für Männerchor und Orchester von Rich. Wagner aus. Die Composition ist schwungvoll und stellenweise erhaben, auch lässt sich derselben eine gewisse religiöse Weihe nicht absprechen. Wagner schrieb sie offenbar zu einer Zeit, wo ihm noch nicht ausschliessend die unendliche Melodie gelungen hielt, sondern ihm Melodien überhaupt in Fülle zuströmten. Eigenthümlich und abspannend wirkt es, dass zwei Drittheile des Werkes ohne Begleitung gesungen werden und erst im letzten das Orchester, immer mächtiger anschwellend, zuletzt den Gesang fast überfluthend, hinzu tritt. Der Chor war stark besetzt, trefflich einstudirt und erzielte eine mächtige Wirkung. Einen reizenden Gegensatz bildete die hierauf folgende kleine elegische Hmoll-Sonate von Mozart, äusserst stilvoll gespielt von Herrn Hofkapellmeister Levi und Herrn Concertmeister Walter, welch letzter dann noch noch das melodiöse, nur in der Mitte etwas bizarre »Albumblatt« von Rich. Wagner zum Besten gab, dasselbe, das Herr Bürger in seinem Abschiedsconcerte für das Cello arrangirt gespielt hat. Frau Weckerlin und Herr Reichmann bewährten sich sehr tüchtig im Liedergesange, erstere mit »Wonne der Wehmuth« von Goethe und Beethoven, letzterer mit Franz Schubert's »An die Leyer« nach Anakreon, »Wie bist du meine Königin« von Daumer und Brahms, und »Wanderlied« von Justinus Kerner und Schumann. Leider beeinträchtigt bei Frau Weckerlin die Undeutlichkeit ihrer Aussprache wesentlich den Liedervortrag, während Herr Reichmann diesen Fehler so ziemlich überwunden hat und in jeder Richtung sichtlich immer grösserer Vollkommenheit entgegenarbeitet. Das überreiche Programm enthielt auch noch das schöne Andantino für zehn Blasinstrumente von Beethoven, von lauter Mitgliedern des Hoforchesters vorgetragen, dessen liebliche Klänge mich in dem zweiten Abonnement-Concert der letzten Saison entzückten, dann das Quintett aus dem dritten Acte der »Meistersinger« von R. Wagner, wobei sich meines Erachtens ergab, dass die musikalische Leere dieses Stückes ganz besonders im Concertsaale hervortritt, wovon es noch in der Oper wie eine Oase in der Wüste wirkt. Zum Schluss kam noch einem gut componirten Chor von Cyrill Kistler »Ueber Nacht«, gedichtet von P. Heyse, die prachtvolle

Siegeshymne »*Macte imperator*« von *Felix* Dahn und Franz Lachner. War auch bei letzterem Werke, das wie bei früheren Aufführungen, so auch diesmal wieder mit Enthusiasmus aufgenommen wurde, der Eingang etwas zu langsam, so gestaltete sich doch der weitere Verlauf sehr brillant und begeisterte in hohem Grade das zahlreich versammelte und alle Gaben sehr anerkennende Publikum.

Den 10. April 1880.

Wenngleich der Frühling mit eben einem Reize uns hinaus in das Freie lockt, so war doch der Name Franz Schubert mächtig genug, gestern eine sehr zahlreiche, stark mit hocharistokratischen Elementen gemischte Gesellschaft im Museumssaale zu vereinigen. Der k. k. Hofopernsänger Herr Gustav Walter hatte unter Begleitung des Professors der Musikschule Herrn Schimon einen »Schubert-Abend« angekündigt, worin der ganze Cyklus der »Schönen Müllerin« mit Ausnahme zweier Nummern zum Vortrag kommen sollte. Die weggelassenen Nummern waren: »Thränenregen« und »Der Jäger«. Ich war erfreut wahrzunehmen, dass der Sänger diese sämmtlichen Lieder nicht nach der allgemein verbreiteten zweiten Originalausgabe von A. Diabelli, sondern nach der jetzt sehr seltenen ersten bei Leidesdorf erschienenen sang, sohin in den vom Componisten vorgezeichneten Tonarten und ohne die später hinzugefügten geschmacklosen Abänderungen. Herr Walter, obwohl nicht mehr im Blüthenalter stehend, erfreut sich immer noch einer klangreichen, kräftigen und biegsamen Tenorstimme, die er effectvoll zu gebrauchen weiss. Einzelne der Lieder gelangen ihm ausgezeichnet, weniger die ersten, mehr die letzten. Er vermied es, durch dramatischen Vortrag den rein lyrischen Charakter des unsterblichen Werkes, des schönsten unvergänglichen Denkmals, das sich Franz Schubert vor einem halben Jahrhundert gesetzt hat, zu beeinträchtigen, er sang mit Wärme, stellenweise mit Feuer, aber weder immer mit Verständniss, noch stets mit richtigem Ausdrucke. Sein Piano und Pianissimo kam häufig an Stellen ohne, wo es hingehörte, sondern wo er es für besonders wirksam hielt. Mit der Correctheit des Textes nahm er es ebenfalls nicht sehr genau, indem er unter anderem in Nr. 11 »Mein« statt: »Ist auf ein Reim allein wiederholt wer ein Reimelein« sang, nicht minder in Nr. 18 »Pausen am Schluss statt der richtigen Worte: »soll es das Vorspiel einer Leidensmusik« des allerdings in der Diabelli'schen Ausgabe stehende einsetzte: »Vorspiel einer Liedersubstituirte. Neben den Schubertsängern Friedrich Diez und Julius Stockhausen fand ich Herrn Walter, wenn er auch die Vorgenannten an Stimmmitteln übertrifft, nur den dritten Platz einnehmen, da er gegen die beiden anderen an Wahrheit des Ausdruckes und Tiefe der Empfindung entschieden zurücksteht. Die Begleitung des Herrn Schimon war ziemlich correct und schmiegte sich dem Sänger entsprechend an; gleichwohl kann ich dessen Streben, sich insbesondere in den Vor- und Nachspielen durch Anwendung des *tempo rubato* persönlich geltend zu machen, keineswegs billigen. Jedenfalls hätte Herr Hofkapellmeister Levi diese Aufgabe weit entsprechender gelöst. Im Uebrigen habe ich immerhin einen sehr interessanten Abend zu verzeichnen.

Den 2. Mai 1880.

Bevor ich mit dem Berichte über das gestern stattgehabte letzte Concert dieser Saison mein Tagebuch vorläufig wieder schliesse, will ich noch kurz die Aufführung eines hiesigen Fabrik-[illegible] Vereins in Verbindung mit Opernkräften als Frau Meysenheym und Herr Nachbaur erwähnen, welche am 26. v. M. im Museumssaale vor sich ging, mir aber zu besuchen versagt war. Als Vorwand diente die Unterstützung der Nothleidenden in der Rhön, der Zweck heiligte jedenfalls die Mittel. Das mir bunt zusammengestellte Programm enthielt hauptsächlich Gesangsachen, theils a capella, theils mit Clavierbegleitung, sogar mit vierhändiger. Das Publikum lernte hiebei ihm bisher ganz fremde Tondichter mit Compositionen, wie die Blätter berichten, von zweifelhaftem Werthe kennen: Herrn Dr. Wilhelm Kienzl, den Leiter des Unternehmens, mit zwei Gesängen, Herrn Richard Heuberger mit einem Chor: »Sommermorgen« und Herrn W. A. Remy mit dem Rückert'schen Liederspiel »Oestliche Rosen«. Das Beste waren jedenfalls die eingestreuten Chöre von Caldara, noch und das *Laudate dominum* von Mozart, dann Duetten von Marcello und J. Haydn. Von Dilettanten producirten sich im Sologesange Frau v. Belli und Frau Kandte. Alles soll sorgfältig einstudirt gewesen sein und wurde von dem rücksichtsvollen und wohlgeneigten Publikum mit Anerkennung entgegen genommen.

Den Schluss der Concerte der zweiten Hälfte der Wintersaison 1879/80 bildete nun gestern der zweite und letzte Kammermusik-Abend der Herren Gassmeyer, Max Hieber und Joseph Werner. An dem etwas schwachen Besuche merkte man den Einzuggeruch des Erscheinens[illegible] Spätlinge, der doch lauter sehr interessante Nummern, sämmtlich hier zum ersten Male aufgeführt, darbot. Zuerst erfreute mich ganz besonders das reizende Trio Op. 80 von R. Schumann, dann die ungemein geistvollen Variationen von Beethoven Op. 121a über ein Thema aus den »Schwestern in Prag«, beide Stücke für Clavier, Violine und Cello, ebenso ein Andante aus Op. 168 von Raff mit gleicher Besetzung. Gegenüber dem Genusse, so viel etwas gehört zu haben, will ich mit dem Einzelnen nicht allzu streng ins Gericht gehen. Ich erlaube mir nur, meine Ansicht hinsichtlich des Schumann-Trios dahin zu äussern, dass vorzugsweise der zweite und vierte Satz ganz besonders ansprechend und wirksam sind und ebenso vorgetragen wurden, während die beiden anderen, offenbar weniger ansprechend, noch nicht zum vollen Verständniss gebracht werden konnten. Hohen Genuss gewährten die Variationen mit ihrer grandiosen Einleitung; noch war bei der Aufführung von dem in dieser Composition steckenden Humor wenig zu verspüren. Das Andante aus einem ganzen Trio herauszuschneiden und allein aufzuführen, kann ich nun und nimmermehr billigen; es litt darunter offenbar auch das Verständniss dieses allem Anscheine nach schönen Stückes. Als letzte Nummer kam noch ein Capitalstück, das »Concerto grosso« Nr. 1 in B-dur von G. F. Händel, zu welchem sich ausser den Genannten noch elf Kammer-[illegible] beiheiligten, wobei dasselbe für zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Violinen, zwei Bratschen, zwei Fagotte, zwei Violoncelle, Contrabass und Clavier geschrieben ist. Die vier resp. drei Sätze, da der erste als Nr. 4 wiederholt wurde, waren im Programm ungeeigneter Weise einzeln oben aufgeführt; sie bestanden aber aus einem Allegro, einem Andante und einer Gavotte (?). Das Ganze war trotz seiner Einfachheit von imposanter Wirkung und zeigte, dass Händel's urkräftige Melodien dem Gesetze des Altwerdens nicht unterliegen. Alle Anwesenden waren sichtlich erfreut über diese Gabe, mit welcher die Saison 1879/80 in würdigster Weise geschlossen wurde.

München. *Wairmund.*

Johann Poland, Königl. Sächs. Violinist,

geb. zu Dresden den 6. September 1810, gest. den 17. Juli 1879 [?] *)

Es ist gerade in kleineren Staaten nicht unmöglich, die auf eigenem Boden, aus eigenen Kräften derselben hervorgegangenen mitunter Talente gebührend unparteiisch zu wür-[illegible]

*) Diese biographische Skizze geht uns von Seiten eines Verwandten erst jetzt zu, woraus sich ihre verspätete Mittheilung erklärt. D. Red.

digen und zur Ehre des Landes vor Vergessenheit zu schützen. Ein solches hervorragendes Talent war auch Johann Poland und deshalb wird man wenn schon verspätete Uebersicht über seine Kunstleistungen immer noch am Platze und nicht Wenigen willkommen sein.

In ihm hat die musikalische Welt einen der ausgezeichnetsten Meister des Violaspiels verloren. Ein Schüler seines Vaters, des berühmten Violaspielers, des Königl. Sächs. Kammermusikus Franz Poland — vergl. Neuen Nekrolog der Deutschen Jahrgang 1849 I. Theil Nr 55 — hatte er sich dessen unübertreffliche, von allen grossen Künstlern auf Streichinstrumenten gebilligte Methode angeeignet, besonders den grossen, vollen, schönen Ton, der von seinem Vater und anderen Koryphäen der Königl. Sächs. Kapelle zum hervorragenden Kuhm derselben vor anderen ähnlichen Kunstanstalten gepflegt worden ist. Unser Poland hat vermöge dieser umfassenden Meisterschaft dem Publikum Werke der Künstler von verschiedenster Methode, z. B. von Lipinski, aber auch von Vieuxtemps, Ernst, Alard, Leonard, in grösster Vollendung in der edlen gesangvollen Weise seiner Kunst vorgeführt, sich den ungetheilten Beifall des Publikums und aller Urtheilsfähigen erworben, der sich auch in guten Zeitschriften ohne sein Zuthun ausgesprochen hat. Schon im Alter von 10 Jahren trat er in einem von seinem Vater mit der Königl. Kapelle gegebenen Concert mit der damals sehr bekannten Möser'schen Polonaise mit vollkommener Sicherheit und mit stürmischem Beifalle in Dresden auf. Der damalige Kapellmeister Morlacchi, bekanntlich ein ausserordentlicher Kenner der Talente — er wusste die italienische Oper mit ausgezeichneten bis dahin unbekannten Kräften auszustatten — sagte dem Vater und Lehrer unseres Poland, dieser spiele wie ein Meister. Später, zu Ende der zwanziger und zu Anfang der dreissiger Jahre trat Poland in Concerten und im Theater theils allein, theils mit seinem älteren Bruder mit den Doppelconcerten für zwei Violinen von Kalliwoda, Wassermann, Bolla, Spohr, 1836 in einem Gewandhausconcert zu Leipzig auf. In der Königl. Kapelle wurde er 1837 angestellt, der er bis 1884, seit 1856 mit dem Prädicat als Königl. Concertist als Stellvertreter der Concertmeister, angehört hat. In dieser Stellung hat er auch Violinsoli in Opern und Balletten, z. B. in Kreutzer's »Nachtlager von Granada« mit gewohntem Beifall und mit gewohnter Meisterschaft gespielt. Besonders ist er auch öfters in Hofconcerten zur grössten Freude des königlichen Hofes und der höchsten und gebildetsten Kreise des Landes aufgetreten, und durch den Beifall unseres ebenso liebenswürdigen als kunstverständigen verewigten Königs Friedrich August II. ausgezeichnet worden, sowie er auch mit Sr. Majestät unserm jetzigen König, diesem ausgezeichneten Kenner und Freund der Kunst in dessen Jugend zu musiciren die hohe Ehre gehabt hat. Im Jahre 1850 trat er in dem Concert der Jenny Lind im Hoftheater zu Dresden mit einer Phantasie von Alard über ein Thema von Donizetti mit grösstem Beifall auf, so dass ihm selbst diese überaus grosse Künstlerin von der Bühne aus vor dem Publikum applaudirte, obschon er sich ihr aus einer gewissen edlen Zurückhaltung nicht vorgestellt hatte. Mit seinem schönen, grossen Ton und mit seiner sichern Beherrschung seines Instrumentes konnte er selbst neben einer Lind auftreten, ungefähr wie sein Vater 1816 selbst neben einer Catalani mit seinem schönen Tone im Hofconcert mit gewohntem Erfolge auftreten konnte. Auch in grösseren Privatkreisen Dresdens, in den Gesellschaften der Harmonie, der Societät, der Loge, hat er sich mit grösstem Erfolge hören lassen. Kunstreisen ins Ausland hat er, der dringendsten Aufforderungen an maassgebendsten Stellen ungeachtet, und obschon des Französischen, Englischen und Italienischen vollkommen mächtig, nicht unternommen, aber im Inlande, neuer in Leipzig 1844 in Bautzen und Zittau seine Meisterschaft bewährt, von Bautzen aus hat ihm der treffliche Tonmeister Hering in der »Neuen Zeitschrift für Musik« ein Ehrendenkmal gesetzt. Und das Alles hat unser Poland geleistet, ohne jemals ein vollständig genügendes Instrument besessen zu haben; wie Spohr hat er seinen Ruhm grösstentheils auf einer mittelguten Tiroler Geige erworben. Wie hinreissend gross und schön musste sein Ton erst auf einer Geige geworden sein, wie sie die Concertmeister bekommen! Er war sehr fleissig im Studium der gesammten Violinliteratur, schaffte sich alles Bedeutende derselben an, auch die Kammermusik hat er im engeren Kreise mit trefflichen Collegen in vollendeter Weise zur Aufführung gebracht. In seiner dienstlichen Stellung war er im höchsten Grade pflichteifrig. Er studirte, da er auch mit Augenleiden zu kämpfen hatte, die Orchesterstimmen mit grösster Genauigkeit, scheute zu diesem Zwecke keine Kosten, um sich Violinstimmen von Symphonien und Ouvertüren abschreiben zu lassen, aus den Opern, besonders aus den Wagner'schen, schrieb er sich die schwierigen Stellen selbst ab, um sie immer wieder bis zur grössten Sicherheit zu studiren. Wegen Nerven- und Gemüthsleiden, die er nicht mehr überwinden konnte, obschon er ihnen jahrelang trotz traurigen Lebenserfahrungen und grossen dienstlichen Anstrengungen von Liebe zur Kunst Widerstand geleistet hatte, sah er sich endlich genöthigt, sich pensioniren zu lassen. Von Charakter war er ein edler, wahrhaft sittlich-religiöser Mann katholischen Glaubens, wissenschaftlich gebildet, von feiner Sitte, theilnehmend für Andere, unparteiisch für die Leistungen Anderer, freigebig und wohlthätig, auch noch, als er der eigenen Familie durch den Tod beraubt, den Gram darüber und über den Verlust seiner so ausgezeichneten künstlerischen Wirksamkeit nicht mehr zu überwinden vermochte. In seinen letzten Lebensjahren war er in äusserster Zurückgezogenheit hauptsächlich mit Sprachstudien beschäftigt.

ANZEIGER.

[92] Neuer Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Zehn
Vor- und Nachspiele
für die Orgel
componirt von
Gustav Merkel.
Op. 134.

Heft 1. Preis 4 *M* 50 *Pf*. — Heft 2. Preis 4 *M* 50 *Pf*.

Sechste Sonate
in E moll
für Orgel
von
Gustav Merkel.
Op. 137.
Preis 5 Mark.

---

[93] Demnächst erscheint in meinem Verlage:

Siebente Sonate
in A moll
für Orgel
von
Gustav Merkel.
Op. 140.
Preis 5 Mark.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[94] Soeben erschien in meinem Verlage:

Friedr. Aug. Dressler.
Trio
für Pianoforte, Violine und Violoncell.
Op. 60. — Pr. *M* 9.50.

Robert Radecke.
Der I. Psalm
für
sechsstimmigen Frauenchor
(Doppelchor) a capella.
Op. 49. — Partitur Pr. *M* 1.25.
Stimmen - - 0.50.

Zur Erleichterung des Einstudirens ist der Partitur eine Clavierbegleitung hinzugefügt.

Edmund Uhl.
Trio
für Pianoforte, Violine und Violoncell.
Op. 4. — Pr. *M* 11.—

BERLIN. **Ed. Bote & G. Bock,**
Königl. Hof-Musikhandlung.

---

[95] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Werke
von
Josef Löw.

Für Pianoforte zu zwei Händen.

Op. 233. **Melodische Vortragsstudien.** 4 Hefte à 3 *M*.
Einzeln:
No. 1. Am Bache. 50 *Pf*.
No. 2. Abendspaziergang. 50 *Pf*.
No. 3. Am Springbrunnen. 80 *Pf*.
No. 4. Rausch. 1 *M*.
No. 5. Romantische Weisen. 80 *Pf*.
No. 6. Gavotte. 80 *Pf*.
No. 7. Rascher Entschluss. 80 *Pf*.
No. 8. Gretchen am Spinnrad. 80 *Pf*.
No. 9. Träumerei. 1 *M*.
No. 10. Maskenscherz. 80 *Pf*.
No. 11. Mondnacht am See. 80 *Pf*.
No. 12. Russische Liebe. 80 *Pf*.

Op. 170. **Sechs instructive melodische Clavierstücke** ohne Octavenspannung und mit Fingersatz. 3 *M*.

Op. 301. **Für kleine Hände.** Zehn leichte melodische Charakterstücke für Pianoforte in fortschreitenden Sextenspannungen ohne Daumenuntersatz als angenehme und instructive Beigabe zu jeder Clavierschule zur Erwerbung eines richtigen Vortrages.
Heft 1. Waldesruhe. Cavatine. Glückliche Ferienzeit. Ländler-Arie. Rondo. 2 *M* 50 *Pf*.
Heft 2. Barcarole. Romanze. Walzer-Rondino. Zaubermärchen. Schlussstück. 2 *M* 50 *Pf*.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Op. 281. **Bilder in Tönen.** (Album für die Jugend.) Dreissig kleine charakteristische Stücke. (Die Prima im Umfange von fünf Tönen.) Mit besonderer Rücksicht auf Rhythmik. 3 Hefte à 3 *M*.
— Dasselbe complet. 7 *M* 50 *Pf*.

Op. 304. **Zwei instructive melodische Sonaten** ohne Octavenspannung und mit Fingersatz für zwei gleich weit vorgerückte Spieler. No. 1 in C dur. No. 2 in A moll à 2 *M* 50 *Pf*.

Op. 310. **Tonblüthen.** Zwölf melodische Clavierstücke in fortschreitenden Sextenspannungen ohne Daumenuntersatz und ohne Octaven in langsam fortschreitender Stufenfolge geordnet, als angenehme besonders rhythmisch-instructive Beigabe zu jeder Clavierschule.
Heft 1. Goldne Jugend. Heiterer Walzer. 2 *M* 50 *Pf*.
Heft 2. Rondo à la Polka. Auf muntern Weisen. 2 *M* 50 *Pf*.
Heft 3. Zufriedenheit. Defilir-Marsch. 2 *M* 50 *Pf*.
Heft 4. Romanze. Alla Polacca. 2 *M* 50 *Pf*.
Heft 5. Rhapsodie. Arietta. 2 *M* 50 *Pf*.
Heft 6. Frohsinn. Ungarisch. 2 *M* 50 *Pf*.

Op. 350. **Sechs rhythmisch-melodische Tonstücke.** Zum Gebrauch beim Unterricht für zwei Spieler auf gleicher Ausbildungsstufe.
No. 1. Ferien-Rondo. 1 *M* 80 *Pf*. No. 2. Fest-Polonaise. 1 *M* 80 *Pf*. No. 3. Spielmanns Ständchen. 2 *M*. No. 4. Deutscher Walzer. 1 *M* 50 *Pf*. No. 5. Italienisches Schifferlied. 1 *M* 50 *Pf*. No. 6. Heroischer Marsch. 2 *M* 80 *Pf*.

Demnächst erscheint:
Op. 363. **6 Rhapsodies bohêmes** pour Piano à quatre mains.

---

[96] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Still und bewegt.
Clavierstücke
von
Theodor Kirchner.
Op. 24. Zwei Hefte à 5 *M*.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig**, Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 23. Juni 1880. Nr. 25. XV. Jahrgang.

Aufforderung zur Subscription.

Mit nächster Nummer schliesst das zweite Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das dritte Quartal rechtzeitig aufgeben zu wollen. **J. Rieter-Biedermann.**

Cherubini's Canons als Gesangübungen.

12 zwei-, drei- und vierstimmige Canons mit Pianofortebegleitung ad libitum von **L. Cherubini.** Nebst einer Anleitung zum Studium derselben von **Julius Stockhausen,** Königl. Professor. Mainz, B. Schott's Söhne. (1880.) gr. 8. In zwei Ausgaben, für hohe oder tiefe Stimmen. IV Seiten Einleitung und 40 Seiten Musik. Preis *M* 1. 50.

(Schluss.)

Diese Canons sind in ihrer Factur, aber nicht in ihrer Kunst, von der einfachsten Art; sie gehören hiernach zu den sogenannten Gesellschaftscanons, und daraus erklärt sich auch die Weise, in welcher sie zum Druck gebracht sind. Nämlich einstimmig, mit Andeutung des Eintrittes der verschiedenen Stimmen. Die Clavierbegleitung steht unterhalb der Singstimme gesondert für sich. Man bringt dadurch jedes Stück auf den denkbar kleinsten Raum. Diese ebenso praktische wie sachgemässe Anordnung traf Cherubini, und Stockhausen ist ihm hierin gefolgt. In seiner »Anleitung« sagt er darüber: »Die Canons müssen, wenn die Zöglinge den wahren Nutzen davon ziehen sollen, ohne Begleitung geübt werden. So eigenthümlich auch, auf den ersten Blick, die Originalausgabe erscheint, nach welcher unsere Canons gedruckt worden sind, so ist sie doch die einzig praktische Art, diese kurzen aber complicirten Stücke den Schülern zum Studium darzubieten. Eine Partitur-Ausgabe würde den pädagogischen Zweck nicht erfüllen und Cherubini's Begleitung würde, wenn unter die Partitur gedruckt, der verschiedenen Harmonisirungen in No. 4, 5, 9 und 12 wegen, den Preis unserer Ausgabe um das Doppelte erhöht haben. Ausserdem sagt der Autor ausdrücklich in seiner Einleitung: »Ces Canons sont composés pour être chantés sans accompagnement; toutefois on a ajouté un accompagnement au bas de chaque canon, pour soutenir les voix, si on le juge nécessaire.« Wenn es der Lehrer für nöthig hält, die Singstimmen mit der Begleitung zu unterstützen, wird er dieselbe, auch ohne die zweite, dritte und vierte Stimme in Partitur vor sich zu sehen, spielen können. Der Schüler aber soll nicht das kunstvolle Gewebe des Canons vor Augen haben, es hört es entstehen, wenn ich so sagen darf, während er die eine Zeile absingt, und verfolgt dasselbe weit sicherer, als auf einer complicirten Partitur-Ausgabe. Zur Uebung mag der Lehrer denn einige Canons aussetzen, ausschreiben lassen.« (S. III.) Diese Art der Aufzeichnung, welche mehr nur andeutet als ausschreibt, war auch die ursprünglich allein übliche. Man sang nicht vom Blatte, sondern aus dem Kopfe: für das Papier genügten wenige Andeutungen. Dies gilt für jene Zeit, wo Canon und Fuge eins waren, und zeigt die musikalische Natur dieser Künste von der einfachsten Seite. Wer sich nun in Cherubini's Uebungsstücke hinein singt, der hat sich damit den natürlichsten Weg gebahnt zu einer Kunst, welche augenblicklich nur noch die alte und neueste die verzierte kennt, aber sicherlich einmal wieder in früherer Lebendigkeit geübt werden wird.

Ausgesetzt und zu ganzen abgerundeten Sätzen ausgeschrieben liegen diese Canons zum Theil sogar schon in gedruckter Gestalt vor; das schöne dreistimmige Stück No. 4 »Perfida Clori« z. B. erschien bei Birchall in London als »*Perfida Clori, a favourite Canone for three voices composed by Cherubini*« in einem solchen Partitursatze, wobei die Begleitung namentlich im Basse nachgeholfen wurde. Der Canon nimmt in dieser Gestalt fast ebenso vielen Raum ein, als in Stockhausen's Ausgabe das ganze Dutzend. Die Canons auf diese Weise auszusetzen ist aber sicherlich von grossem Nutzen, da es den Sinn für musikalische Form stärkt und dieselbe frei handhaben lehrt.

Den Gewinn solcher canonischen Uebungen schärft der Herausgeber noch besonders ein, indem er sie mit dem vergleicht, was sonst gewöhnlich den Uebungsstoff bildet. Er sagt sich betone zum Schluss, dass Anfänger durch einstimmige Gesänge, Lieder und Arien allein, selten musikalisch werden; auch mit dem Chorsingen ist es nicht gethan. In Liedern unterstützt die Begleitung, in Chören die Begleitung und die Mitwirkung Vieler, die mit den Ton bringen, zu sehr. Wiederholte Uebungen in mehrstimmigen Solo-Gesangstücken, ohne Begleitung, können allein selbständige Sänger bilden.« (S. IV.) Hiermit ist ein Grundsatz ausgesprochen, welcher für unsere gegenwärtige deutsche Gesangspraxis weitab vom Wege liegt. Dass als Sänger nur selbständig werden kann, wenn es sich von

chord begleitenden Instruments unabhängig macht und namentlich der Schwere der Claviers sich entwendet ist ein alter italienisches Axiom bei den mehrstimmigen Solo-Gesangstücken (der Ton liegt auf Solo!) hätte noch hinzugefügt werden können, dass sie contrapunktisch d. h. fugirt oder canonisch gehalten sein müssen; denn obwohl solches für den Kenner selbstverständlich ist, so sind doch die Kenner hier dünne gesäet, und mancher Leser möchte daher glauben, um ein mehrstimmiges Solo-Gesangstück ohne Begleitung zu produciren genüge es, dass man »Freut euch des Lebens« oder irgend etwas Schwächliches in schaler Zweistimmigkeit absingt. Nur bei einer contrapunktischen Führung ist die einzelne Stimme wirklich selbständig, singt und trägt sich in sich selbst und nur das Selbständige vermag Selbständigkeit zu erzeugen. Ueber diesen Punkt wäre noch viel zu sagen.

Wir lassen ihn indess heute bei Seite und berühren zum Schluss noch einen, welcher mit der Gesangstechnik näher zusammen hängt, nämlich die Solmisation. Zu Anfang dieser Recension (s. Nr. 24) wurde das angeführt, was Stockhausen über Cherubini's Bemühung sagt, schon die Kinder solfeggiren zu lehren. In dem dortigen Citat liessen wir einige Worte weg, um dieselben hier gesondert mitzutheilen und zu besprechen. Stockhausen setzt nämlich zur Veranschaulichung der Cherubini'schen Verfahrens über den Werth der Solmisation folgender hinzu: »Gilt doch seit Jahrhunderten die Verbindung von Wort und Ton, das Solfeggiren auf leichten Silben wie ut, re, mi, fa, sol, la, si, für ein unfehlbares Mittel die Stimmen geschmeidig zu machen und der Treffen rascher zu lernen, gebunden und deutlich zu singen. Die geistige Thätigkeit wird bei Anfängern durch das Nennen jeder Note reger als durch das gedankenlose A-Singen. Gehör, Lunge, Kehlkopf und Sprachwerkzeuge werden hier gleichzeitig geübt. Auch schützt die Abwechselung der Beweglichkeit vor Ermüdung, und Lehrer wissen, dass Anfänger, in der Mittellage wenigstens, länger Solfeggien als Vocalisen können.« (S. I.)

Dies ist vielleicht derjenige Punkt, welcher bei dem deutschen Gesangunterrichte am allerungenügendsten zur Geltung kommt. Was unsere Lehrer durchweg von der Solmisation vorbringen, verdient eigentlich diesen Namen garnicht. Es hält schwer, Jemand von ihnen über die tiefe und weitgreifende Bedeutung der Solmisation aufzuklären und zu einer besseren Methode anzuregen. Die Ursache liegt vielleicht darin, dass der Zunftgeist im Gebiete des Musikunterrichts wohl nirgends so stark verbreitet ist, als bei den Gesanglehrern: der Schüler wird mehr gedrillt, als zur freien Beherrschung seiner Stoffes erzogen, steht daher unfrei an der überkommenen Methode seines Lehrers. Diese Abschliessung, mit welcher auch der hier bemerkbare grosse Mangel an Collegialität zusammen hängt, ist aber auf dem Gebiete des Gesangunterrichts weit weniger berechtigt, als bei der Technik der Soloinstrumente wie Violine, Hoboe u. s. w., denn dort kommen die allgemein musikalischen Verhältnisse ungleich mehr in Betracht, als jemals bei einem mechanischen Instrumente der Fall sein kann. Derjenige, welcher vom Allgemeinen, und der Andere, welcher von einem besonderen Fache aus die Musik behandelt, müssen daher bei dem Gesange schrittweise sich verständigen, denn ist der Gedanken gemeint. Kein Punkt der ganzen Lehre ist mehr geeignet, diese Forderung durch ein Beispiel zu erhärten, als die in Rede stehende Solmisation. Das von Stockhausen kurz Angeführte enthält die Gründe, welche dem Gesanglehrer die Solmisation als eins der ersten Hülfsmittel empfehlen. Diese Gründe sind zwar in sich stark genug, sie schliessen aber doch die Möglichkeit nicht aus, auf einem anderen Wege dasselbe zu erreichen. Hier nun kann der geschichtskundige Theoretiker den Beweis liefern, dass die Solmisation in ihrer Art nicht nur »unfehlbar«, sondern auch schlechterdings unerweislich ist. An ihr hängt mehr, als die leisere Einschulung der Gesangorgane; denn auch die contrapunktische Theorie ist darin beschlossen, und zugleich der Hinweis auf das, was für die Bildung der gesanglichen Tonsätze der Naturgemässe ist. Man muss hierbei aber auf die Urform ut re mi fa sol la, also auf sechs Silben oder das Hexachord zurückgehen. Dieses Sechstonsystem ist das, welches seit Jahrhunderten im Gebrauche war; die sieben Silben für die bestehenden diatonischen Stufen der Octave sind dagegen nicht älter, als unsere neuzeitlichen Octave. Die Töne des Hexachords sind nun diejenigen, welche Jeder singen kann und zu Anfang singen muss; bei der Septime liegt die Grenzscheide. Wenn der Anfänger diese überschreitet, so macht er darüber hin so leichten, wie der Hahn über die heissen Kohlen, und bei öfterer Wiederholung wird für beide auch die schädliche Wirkung dieselbe sein. Das Geberren bei den sechs Tönen kennt keine Uebergänge, also auch keinen Leitton, also auch keinen harmonischen Unterhaltsbau, also auch keine Betheiligung oder gar Führung auch harmoniegebenden Instrumentes; die Stimme bewegt sich ganz selbständig aber auf demjenigen kleinen Gebiete, welches gleichsam ihre angeborene Heimath ist und erlangt dadurch eine Sicherheit, welche dann das Fundament für das ganze weiteren Ausbau bildet. Das sind schon unermessliche Vortheile. Aber dies ist noch nicht alles. Bei einer hexachordischen Solmisation hat es der Lehrer wie der Lernende stets in der Hand, im Solmisiren canonisch zu contrapunktiren; denn jede Figur ist nicht nur im Einklange oder in der Octave, sondern auch in der Quinte oder Unterquarte genau nachzuahmen, so dass auch Solfeggien von zwei oder mehr Stimmen canonisch gesungen werden kann. So erweisen sich also Hexachord und Canon als eins. Auf Cherubini's Canons findet dies natürlich keine Anwendung, denn sie sind nach dem System der Octave gebildet. Der Hinweis auf jenes Urverhältniss ist aber bei der vorliegenden interessanten Ausgabe gewiss am Orte, weil die in derselben empfohlene Solmisation dadurch noch von einer ganz anderen Seite begründet wird.

Die kleine »Einleitung« Stockhausen's enthält Stoff für mehrere Abhandlungen und möchten wir wünschen, dass er selber den Gegenstand einmal ausführlicher behandle. Es lässt sich mit der Feder viel sagen, wenn man nur nicht zu aphoristisch verfährt. Cherubini's Canons werden vielleicht Manchem unter uns auf den ersten Blick als so einfach erscheinen, dass man so etwas ebenfalls leicht schreiben und dadurch jene Stücke entbehrlich machen könne. Aber ein ernstlicher Versuch wird etwas ganz anderes lehren. Es ist zu beklagen, dass die Superklugen namentlich in der Musikpädagogik das grosse Wort führen; daher kommt es, dass das Einfache verachtet und alles, was wir bauen, schwach fundamentirt ist. *Chr.*

Musik-Literatur.

(Schluss.)

Wir ersehen, dass alle derartige Sammlungen nur aus öffentlichen Anstalten, von Reichen oder von Gelehrten (reiche Gelehrte besitzen wir weniger als unsere kräftiertahlen Nachbarn) gegründet und ernährt werden, dass sie aber oft als gesammelte Schätze in Schatzhäusern ruhen und selten von einem Einzigen durchzubrauchen sind. Wenn aber solche Schatzhäuser öffentlich zugänglich sind, gleichwie Gallerien und Theater etc., so gehören sie gleich Eisenbahnen der grossen Menge an Individuen an als Stoff und Inhalt, Werkzeug und Zierde der gesammten Volkslebens. Hier entsteht die Frage, wie weit die schöne Kunst, als theuerste nächst der militärischen, Anspruch am Staatsvermögen machen dürfe. Das richtige Maass ist noch nicht gefunden, namentlich das Verhältniss

der plastischen (optischen, sichtbaren) und akustischen Künste zu einander und zum Staatsäckel (Reichsfinanz?) — und wir beschieden uns drüber auszuplaudern, was wir davon verstehen, meinen indess, dass sechs öffentliche Hochschulen der Tonkunst gegen drei der plastischen Schwester, zu denken geben. Das Ueberwuchern der Tonkunst, wel[ch]e im Centrum der alten immergrünen Jungfrau Europa sich unmerklich ausgebreitet, haben einzelne leise Psychologen, abgründliche Seher und Weissager, nebst anderen Geschichtsklitterern als Zeichen sinkenden Volksthums gebrandmarkt, weil es der nervösen Zeitelter anzeige. Andere wiederum von geringerer Qualität sehen darin die Rückkehr zur idealen Denkungsart, die Grossbilderhosen wittern darin einen Auswuchs (Ausschlag, Exanthema?) unseres immensen wohlerworbenen Reichthums. Wir Stillen im Lande, die den Strom der Zeit beschaulich fliessen lassen, erfreuen uns manches gelungenen Fortschrittes, möchten aber auch an Rückschritten erinnern die oft von heilsamer Wirkung gewesen sind in Kriegs- und Friedenszeiten. Wie sehr wir auch heute in die Zukunft hinein phantasiren, unsere Rückblicke in unsere Väterzeit sind lebhafter als in jener Väterzeit selbst; wir finden dort noch manchen vergrabenen Schatz der Wiederbelebung werth, der uns unverzehrbar erlabt wie alter Wein — das Zeitwort-Spielerei von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft erlahmt allmälig und senkt sich wieder in das Thal der Erinnerung — ja die Tonkünstler wagen sich hinab in das Stabilod des historischen Concerte, deren ungleiche Sprösslinge in England andere Früchte zeugen als in Germania, dort die Rhapsoden aus Amaltheas Füllhorn in hundertfältigen Kaleidoskopie neben den kolossalen Monstre-Exhibitionen, hier die cyklische Zusammenstellung von Beethoven-, daneben Chopin-Solo-Concert-Abenden oder gar ganzer Shakespeare-, Mozart-, Schiller-, Wagner-Wochen. Welcher der beiden Cyklopen weitsichtiger sei, welcher eine Zukunft habe, weissagen wir nicht. Fragen wir die Völkerpsychologen, welche Monstre-Exhibitionen mehr Lebenskraft versprochen, die der einheitlig gebrochenen Einheiten, aus aller Welt Früchten ihre unersättlichen Hunger in den Rachen geworfen — oder die bornirten teutonischen Abstractionen der Zenismus, der unerschöpflichen Wissensdurstes. Die richtigen Psychologen möchten etwa die Antwort geben, es werde die Papiermacherei noch manchesmal ein Jahrhundert Arbeit genug haben, bevor die mongolische Völkerwanderung einbreche, die unseren heilsbedenden »Concret-Abstracte« ein neues »Contract-Abstract« entgegenwirfe, worauf der Nihilismus die längst gewünschte Universalität einführte.

Den radikalen Fortschritt der grossartigen Ideenströmung in ein corrigirtes Flussbett einzudämmen, wäre vergebene Mühe; erlaubt ist jedoch, Wünsche und Vorschläge auszusprechen, die wohl hie und da ein gnädiges Ohr finden, da ein Verleger und Käufer gleichmässig betreffen.

4) Da die Universalausgaben der classischen Grossmeister uns fast den Gipfelpunkt erreichten, möge man nunmehr bester zweiten Classe mehr Aufmerksamkeit zuwenden als bisher, wo noch nicht Omnia sondern Specialia die wohlverdiente Stelle im Gesammtchor erhielten — mehr noch den Kunst-Kategorien als nach den Personen geordnet, z. B. Oper, Motett, Kirchenmusik, Kammermusik u. s. w., mit kurzen biographischen Notizen. Opera omnia zu verewigen, gebührt nur den anerkannt höchsten, und ist auch idea weniger fürs Volk als für Gelehrte. Die wackeren Meister der zweiten Stufe werden nicht herabgesetzt, wenn man ihre besten Gaben verewigt, hingegen aber in Sammlungen von Opern u. s. w. soll das Genossen ihres Ranges mehr Dauerhaftigkeit gewinnen als in Einzelwerken. Natürlich sind hier nur Abgeschiedene gemeint; einzelne Subjecte, die schon bei Lebzeiten ihre Omnia drohen oder gar publiciren, haben ihren Lohn dahin.

2) Solche Collectaneen wären beispielsweise erwünscht bezüglich der französischen Oper von Lully bis Auber, der deutschen von Keiser bis Weber, der italienischen bis Rossini, freilich mit Auswahl des wirklich Dauerhaften, was nicht bloss national-modern einmal geblüht hat *). Aber sollten Grétry und Mehul nicht jetzt noch Liebhaber finden, Cimarosa und Cherubini nicht neben Rossini ehrenhaften Platz beanspruchen, endlich unsere Deutschen Keiser und Hasse nicht mehr verstanden werden? Manche Namen, die seitdem verschollen, und doch nicht zu verachten, wenn man Melodien nachspürt, die noch bei Volkes Munde erklingen, wie z. B. Adam Hiller. In der heiteren oder komischen Oper sind die Franzosen uns noch immer überlegen, wenn wir den einzigen Mozart ausnehmen. Ferner wären auch von der Instrumentalmusik, worin ja das deutsche Kurse von je her den Vorrang behauptet hat, noch gar hübsche Collectaneen aufzustellen, von welchen die viel hundert Spätere weit übertreffen; nennen wir nur einige aus der Periode von Mozart bis Schubert: Dittersdorf (†1799), Pleyal (†1831), Dussek (†1812), Hummel (†1837). Die Zahl wäre leicht zu verdoppeln: ihre Wiederbelebung könnte viele Sammlungen und Dudeleien aus dem heutigen Clavierrepertoire, wie es heute zum Besten der Jugend.

Endlich möchten wir auch aus dem geistlichen und kirchlichen Gebiet einige Hochmeister nennen, die, wo nicht Universalherstellung, doch auserwählte Sammlung verdienen und selbst bei gros modern geschliffenen Publikum Gnade finden: von den Italienern Scarlatti († 1725), Carissimi († 1674); von Deutschen M. Prätorius († 1621), Joh. Eccard († 1611), Hassler († 1612), Gallus († 1591); von den Engländern Blow, Bird, Child; von Niederländern Josquin, Orlando Lasso etc.

3) Die Ausstattung betreffend dürfen wir, die wir nicht erfahren sind in National-Oekonomie und Börsenkenntnissen, noch in [deutscher] Bescheidenheit anheim geben, dass die unerwünschten Nachträge der Collectionen wohlfeiler an Papier und Herstellungskosten sein müssten, um zu wirken, was sie sollen. Das Riesenbild an sich wäre nicht so tadelig, auch die glänzend schwarzäugigen wohlgebildeten Notenschriften nicht, wohl aber das Papier, dessen Fabrication wir neuerdings den Engländern und ihrem prächtigen Vellum Paper gleich thun brauchte nicht so allgemein zu werden, da die 200jährigen holländischen zwar etwas gelblich aussehen, aber nicht so schwarz, wenn die Augen angreifen, dagegen so dauernd sind, wo die modernen (so sagte mir ein nordischer Sachkenner) nach 100 Jahren nicht mehr sein möchten. Ueberlassen wir die Entscheidung den Fachkennern. Sapienti sat.

4) Diese Aufzählungen sagen für sich wenig, sie sollen nur andeuten, wie reich unsere vorhandenen Schätze noch sind, die für veraltet gelten, und wie der überschwellenden »Literatur« etwa ein Damm zu setzen wäre; der Damm sollte die activen Prioritäts-Actionäre, d. h. die Autoren und Verleger hindern, die passiven kleinen Leute auszusaugen; will sagen die Musikanten, Dilettanten, Philosophanten und Virtuosität-Aspiranten ...... es ist ein wunderbar Ding, diese verschiedenen Potenzen gegen einander richtig abzuwägen, wie Geld und Geist, Spielerei und Tiefsinn, heilsame und verderbliche Kunstübung in einander wirken mit himmlischer und irdischer Gewalt. Wegen solcher Berechnung zwischen idealen Tendenzen und weltlichen Kriegsübungen hoffen wir mit einem späteren Capitel über die Kunstübung zu antworten.

E. Krüger.

---

* Von solcher Art ist z. B. das viel genannte und wenig bekannte Tendenzstück von Rousseau: Le devin du village, welches eingeboren phraseisch bejubelt ward, da er die Pfaffen lächerlich machte — weniger Jahre später war es vergessen, weil die Handlung wenig dramatisch, die Musik unbedeutend war.

Die Wiener Hofoper

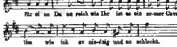
Von dem jungen Componisten Herrn Riedel, Kapellmeister in Braunschweig (früher hier als Correpetitor an der Hofoper) ging nämlich niemals seine zweiaktige Erstlingsoper »Der Ritterschlag« Text von Mosenthal in Scene. Der Componist, der durch Lieder aus dem unvermeidlichen »Trompeter von Säckingen« sich bessern bekannt gemacht, durfte mit der Aufnahme seines Werkes immerhin zufrieden sein, wenngleich die noch immer lebendige Claque — zu deren endlicher Abschaffung selbst das neue Regime vorerst sich nicht entschliessen zu können scheint — ihr nothwendiges Schärflein … gespendet. In der That war diese operettenhafte Oper in doppelter Hinsicht kaum hier an ihrem Platze, weil bei der Grösse des Raumes alle Feinheiten des Textes und der Prosa von vorn herein verloren gehen, dann weil jedes andere Theater (Karltheater, Wieden) vielleicht passendere Besetzung geboten hätte als gerade unsere Hofoper. Die komische Oper war von jeher ein Stiefkind der grossen Oper, und die schlechte Akustik im Verein mit den ungeheuren Räumen ist dem Verständniss eines neuen Werkes noch eben besonders förderlich.

Die Handlung des »Ritterschlags«, wobei zwei Ohrfeigen in der Dunkelheit eines Parkes eine Hauptrolle spielen, ist nicht eben bei vorherrschend betontem Elemente der Frivolität eine besonders glückliche; augenscheinlich hat der Dichter dem Offenbachianismus (oder Priapismus) nicht so gehuldigt, als von ihm erwartet werden durfte; die Musik sucht möglichst den beliebten Operettenton zu treffen, ohne jedoch die erforderliche Leichtigkeit zu besitzen. Mit anderen Worten, sie ist bei aller Tendenz operettenhaft zu sein, so langweilig, [illegible] gelehrt. Die meisten Nummern sind Ensembles, nur eine Romanze des Herzogs (Sopran) und eine Arie (?) der Helene. Drei Soprane, ein hoher Tenor und ein ziemlich verunglückter Bassbuffo regaliren unsere Ohren in 12 Nummern mit den höchsten Chorden der Stimmlage, so dass die sonst interessanten Melodien bei glänzender Instrumentirung an dem Vorwurf kranken, dass der Componist nicht sehr glücklich in der Behandlung der Singstimme sei. Zudem ist jedes Herumschrauben der Stimme in der Scene als … von vorn herein ganz und gar unmotivirt. Man lechzt förmlich nach tiefen Tönen, die sich den ganzen Abend nicht einstellen wollen.

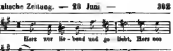
Dass der Componist mit dem deutschen Sprachgenius noch sehr auf gespanntem Fusse lebt, bekunden u. A. Stellen wie diese. Der Tenor bringt:



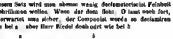
Wenn doch gerade diese Melodie verwerthet werden soll für diesen Text, so fordert doch der Text von selbst, dass man die Worte so stelle, wie sie ein vernünftiger Mensch spricht, etwa so:



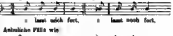
In der Romanze No. 11 hat Hosine folgenden Vers zu singen: Allertrügst du selig schlägst du Herz nur liebend und geliebt.



Diesem Satz wird man ebenso wenig declamatorische Feinheit nachrühmen wollen. Wenn der dann fleht: O lasst noch fort, so erwartet man sicher, der Componist werde so declamiren wie bei a, aber Herr Riedel declamirt wie bei b:

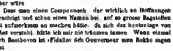


Ähnliche Fälle wie



lassen sich vielleicht entschuldigen durch die vorwiegende Melodie, obschon die zweite Lesart mit der Pause nach unserer Meinung den musikalischen Gedanken intact lassend, natürlicher wäre.

Dass man einen Componisten, der wirklich zu Hoffnungen berechtigt und schon einen Namen hat, auf so grosse Bagatellen erst aufmerksam zu machen hätte, da sich das heutzutage von selbst versteht, hätte ich mir nie träumen lassen. Wenn einmal noch Beethoven im »Fidelio« den Gouverneur zum Rocko sagen lässt:



so ist doch ein entschuldigender Lapsus bei einem Beethoven doch kein Anlass, es mit dem deutschen Sprachgenius nicht genauer zu nehmen.

Der einzige drastische Witz des ganzen Abends ist, wo auf die erhaltene Ohrfeige der Herzog lamentirt: »heute ist mir was geschehen«, dies wird nämlich durch den Chor hinter der Scene beantwortet, der da singt in der Kapelle: »Brunn trage seine Schläge mit Demuth und Geduld«. Da man aber mit dem besten Willen den Chor nicht versteht, auch wenn er deutlich spräche, so bleibt der Witz natürlich hier auf dem Papiere, und der Schluss des ersten Actes gewinnt sicher nichts durch diesen Chorwitz.

Herr Riedel, der unsern Chor längst kennen sollte, müsste wissen, dass man Alles von einem Chor verlangen kann, nur keine Deutlichkeit, keine noble Declamation. Der Chordirector, der bekanntlich mit der Orthographie auf gespanntem Fusse leben soll, er lässt es ebenso wenig, wenn der Chor singt: der Verräther soll es »büssen«, als wenn die Damen singen: kommt lasst uns »überstemmen« — das genirt bekanntlich keinen echten Wiener. Vielleicht wird es besser, wenn sich das Gerücht bewahrheitet, dass Herr Wilhelm Jahn als erster Kapellmeister nach Wien kommen soll. Ich traute kaum meinen Augen, als ich das las. So wären denn unsere frommen Wünsche, die wir einst gelegentlich der Mozartwoche laut werden liessen, fast alle bald erfüllt. Ich dachte mal oben diesen einzigen Mann, der ruhig in Wiesbaden lebe, während nur er allein solchen

Institute fehle. Mittlerweile hat Frau Kaches-Holmsister ihr Gastspiel mit gutheissen Erfolg fortgesetzt vom Ersten des beurlaubten Frau Materna. Auch Frau Lucca, der alte Liebling des Publikums, ist wiedergekehrt, um im Verein mit Frau Kahech-Braske abermals eine Mozartwoche zu ermöglichen, womit dann die Saison am 1. Juli feierlich geschlossen werden soll. Ausserdem gastiren gegenwärtig Fräul. Krandl von Berlin und Fräul. Prohaska, eine Wienerin. Erstere soll gestern (13. d.) einen sensationellen Erfolg als Fides im »Prophet« gehabt haben, während Herr Lehat noch immer als Johann consequent den Wein vertilgirte statt schlürfet. Hoffen wir, dass manche Gerüchte greifbare Gestalt annehmen und unsere Hofoper endlich ihrem Ideale näher kommen möge.

X.

Musikalisches aus Paris.

Concerts populaires im Circus. Diana, antike Dichtung von Herrn E. Guinand, Musik von Herrn Benjamin Godard. — Die Componisten als Orchesterdirigenten. — Concert und Compositionen der Mlle Heriette-Viardot in Stockholm. — Erinnerungen eines Sängers von Herrn G. Duprez. — Jahressitzung zur Prüfung der Eleven des Conservatoire. — Adelina Patti.

(Nach dem Feuilleton des Journal des Débats.)

Man erinnert sich eines Gemäldes, über dessen Werth ich mir kein Urtheil erlauben will, das aber in dem immen Salon viel Effect machte und in grossen Dimensionen ausgeführt war: die betauschte Diana von Herrn Jules Lefèvre. Dieses Gemälde ist es, das den Herren Guinand und Benjamin Godard die Idee zu dem neuen Werke eingegeben hat, wovon der Director der Circusconcerte uns kürzlich die erste Aufführung zu Theil werden liess. Manche mochten wohl einen Pendant zu »Tasso« erwarten. Diese sahen sich in ihrer Erwartung getäuscht, indem die »Diana« weder die Proportionen besass, noch die Ausführung jener dramatischen Symphonie erlebte, welche sich im vorigen Jahre mit dem »Verlorenen Paradies« in den Preis der Stadt Paris theilte. Der Pariser Witztausendkünstler hat einigermaassen die Manie derartiger Beziehungen, und ich erinnere mich, dass, als Berlioz die »Kindheit Christi« aufführen liess, man sich sagte und schrieb, er habe die Manier gewechselt. Er hatte ganz einfach den Gegenstand gewechselt, ich habe nicht gehört, dass jemand darüber erstaunt gewesen wäre, dass Herr Benjamin Godard das Abenteuer der Diana und des Actaeon nicht in demselben Stil behandelt hat, wie die tragischen Liebesgeschichten der Leonore von Este und des Sorrentiner Dichters.

Wenn sich auch an mehr als einer Stelle der Autor des »Tasso« erkennen lässt, so ist doch die Farbe eine ganz verschiedene, diese ist auch weniger abwechselnd.

Indem Herr Guinand das Gedicht schrieb, wurde er ganz naturgemäss zu dem Gemälde des Herrn Jules Lefèvre aus dem dritten Gesang der Metamorphosen: Actaeon's Verwandlung in einen Hirsch hingeführt. Er fand dort die beiden Hauptpersonen des Dramas: die Nymphen im Gefolge der Diana, die jagenden Freunde Actaeon's und die bellende Meute, das Murmeln des krystallhellen Wassers, das Zwitschern der Vögel in den Zweigen und die Hornfanfaren; er hätte noch mehr dort finden können, wenn er gewollt hätte. Was er aber vor allem wollte, war das Hervortreten der Diana aus dem Grunde des Gedichts, wie sie aus dem Grunde des Gemäldes hervortritt. Indem er es daher dem Ovid überlässt, uns von den jagdlustigen Bestrebungen des Enkels des Kadmus zu erzählen, führt er uns zunächst zu die Quelle, in der eine die Göttin badet.

Ein Thal, bekränzt mit Tannen und Cypressen,
Der Wälder Fürstin ist es vämen viele

Dort birgt die Waldnacht eine heil'ge Grotte,
Es den Gezweig den Eingang dicht verhüllt.
In Tuf geschnitten, ahmet die Natur
Menschlicher Kunst Gefüge täuschend nach.
Vom leuchten Feingesteine grün umgeben,
Schäumt nieder aus lebendiger klarer Quell.
Dort ist's, wo in der ewig frischen Fluth
Diana die bescheidnen Reize kühlt.

»Bescheiden« ist ein Flickwort oder man mindesten ein Epitheton, das einst recht zu den Reizen einer Göttin passt. Der Autor hätte ohne Zweifel besser gethan, an die Stelle von »bescheiden« das Wort »keusch« zu setzen, wenn er gekonnt hätte. Der Autor oder Poet ist aber in diesem Falle nicht Herr Guinand. Die Verse, die ich angeführt habe, sind von Herrn de Saint-Ange, einem des Uebersetzer Ovid's, und ich bin diese Aufmerksammachung dem gelehrten Literator schuldig, der der Vater eines alten Mitarbeiters des Journal des Débats war. Folgendes ist die artige Strophe, welche Herr Guinand — es ist nur billig, auch ihn zu citiren — der Göttin in den Mund legt:

O Thalestochter, kalte Mare Welle,
Lass mich als Schwester ruh'n in deinem Arm,
Und mache Kühlung, blonde Nereïde,
Mir in das Blut und Ruhe in das Herz.

Herr Benjamin Godard hat zu diesen Versen in langsamem Tempo und in einem Rhythmus, zu welchem sich die Blasinstrumente und das Quartett herbeilegen — eine Combination, die bei dem jungen Componisten ganz originell auftritt — eine köstliche Cantilene geschrieben. Man wiegt sich sanft auf diesem Rhythmus voll Neuheit, auf dieser Inspiration voll Poesie. Und die Wiederkehr der Melodie nach einigen Takten, worin der Gesang und die Begleitung einen lebhafteren Schritt annehmen, diese Ruhe, welche nach einigen bewegten und unruhigen Momenten wieder eintritt, erzeugen eine Sensation, deren Reiz man leichter fühlen als beschreiben kann.

Und sollte je in ienem Wahn
Ein sterblich Auge hieher dringen,
Soll deine Woge Tod ihm bringen!

Es scheint, dass die Göttin ein Vorgefühl von dem Erscheinen des indiscreten Jägers gehabt habe. Doch bevor wir Actaeon einführen, müssen wir einen Schritt zurück thun, um einen sehr hübschen Nymphenchor zu loben, der sich ebenso sehr durch Eleganz des melodischen Contours, wie durch die Feinheit gewisser Harmonien und die certen Sonoritäten der instrumentalen auszeichnet. Einige Arpeggien der Harfe, durchklungen von mysteriösen Bewegungen, welche von reizenden Arabesken der Flöte, Clarinette und Oboe umrankt sind, bilden zu dem hinzukommenden Tableau des Badens eine kurze instrumentale Vorrede:

Lass, o holde Göttin
Deiner Locken Fülle
Golden auf den Nacken sinken,
Hier ist dieses Thales Stille
Wagt des Spähers kühnes Auge
Nicht das Dickicht zu durchdringen.

Kaum ist die Göttin in das Wasser doch gestiegen, nachdem sie ihre Bitte an die »blonde Nereïde« gerichtet hat, so ertönen von ferne die Hornfanfaren und die Stimmen der Jäger. Sie kommen näher und entfernen sich dann aufs neue. Actaeon hat sich nun seinen in der Verfolgung des Wildes begriffenen Gefährten getrennt und erscheint allein am Eingange des Thales.

Wer könnte nach Weise noch einen Jagdchor schreiben! Herr Benjamin Godard befand sich zum zweiten Male dieser Klippe gegenüber, der er ebenso wenig bei seinem »Tasso« als bei seinem »Tasso« ausweichen konnte. Und beide Mal hat er

eine mehr dem Schmettern der Jagdhörner als den Chören der Jäger eigenthümlichen Rhythmus gewählt. Bei der »Diana« sind es übrigens eigentlich mehr Ritornelle als Fanfaren; die Stimmen selbst spielen eine ziemlich untergeordnete melodische Rolle und das Interessante des Stückes beruht hauptsächlich auf der Zeichnung der Violinen. Man glaubt das Scherzo einer Symphonie zu hören.

Die Scene der Anrufung ist sehr schön:

> Zeus vernimm der Tochter Flehen
> Die des Frevlers sterblich Auge traf
> Sende deiner Rache Blitze
> Nieder auf des Frevlers Haupt!

dennoch vereinigt seine Stimme sich der der Göttin; die Geigen murren in chromatischen Tonleitern über das Tremolo der Bratschen und Bässe, und die Nymphen rufen ihrerseits den obersten der Götter an. Die Progression ist gewandt durchgeführt und mündet in ein ungeheures Tutti, welches der schauerliche metallische Ton der Tam Tam durchdringt: jenes schienenden Instrument, das uns Spontini — ich kann jedoch nicht behaupten, dass der Autor der »Vestalin« es soweit angewendet hätte — bei allen Verfluchungen erdet, und das sich einen so wichtigen Platz in den modernen Orchestern erobert hat. Das ist färwahr eine sehr ergreifende und dramatische Stelle, welche Herr Godard sicherlich in einem Werke von beträchtlicheren Proportionen weiter auszuführen nicht verfehlt haben würde.

Ich gelange an der Scene der Metamorphose, welche nach meiner Ansicht neben der Arie der Diana einer der Hochpunkte der Partitur ist. Diese Scene ist in der That nur ein von Actaeon gesungenes Cantabile mit sehr discreter Begleitung. Indem Herr Godard weder Flöten, noch Oboen, noch Blechinstrumente verwendet hat ausser einer Tuba in B-moll, welche das zweite Fagott verstärkt. Aber welcher ergreifende Schmerz, welche ahnungsvolle Trauer herrscht in diesem Gesange von so reiner, melodischer Zeichnung, welche Originalität in der Cadenz oder vielmehr in der Schlussphrase, die sich auf unbestimmt ohne tonalen Abschluss, auf einer chromatischen Bewegung der gleich ihr vagen und unbestimmten Bässe auflöst!

Die Metamorphose ist beendigt. Auf der Stirne des Actaeon sieht man das Geweih nicht sprossen; soweit reicht die Nachahmung der Harmonie nicht; aber man steht unter dem Eindrucke von etwas Phantastischem, Uebernatürlichem, das durch unsere musikalischen Gedanken wunderbar ausgedrückt ist, und von harmonischen Vorgängen, die nahe an das Geniale reichen. Möge man mir gestatten, die Verse anzuführen, welche den Componisten so glücklich inspirirt haben:

> O Himmel! Dunkel senkt sich auf die Wimper,
> Und das Bewusstsein flieht entsetzt.
> Der Lichten Blendung kann ich nicht ertragen
> Nach ihrer Schönheitsfülle Strahl.
> Süss und entflohn ist doch meine Qual
> Was wäre nun wohl mein Geschicke
> Ein stetes Schmachten nach verlorenem Glücke
> Ein ewig Sehnen nach dem Zauberbild!

Man vernimmt von neuem das Herannahen der Jäger. Actaeon sucht zu fliehen, aber er wird von den Hunden zerrissen:

> Melampus zuerst mit heiserem Gebell
> Giebt in des Waldes Dickicht das Signal,
> Dann Hylaeus, Labros, zwei arkad'sche Hunde
> Von Sparta Ichnobat, der Lydier Aëll,
> Der flinke Oribas, der gier'ge Lycisk,
> Mit Wuthgeheul verfolgend seine Spur

Herr Gounod verliert sich nicht in der Aufzählung der königlichen Meute, welche uns der lateinische Dichter liefert.

Diana und die Nymphen, nachdem sie sich wieder ihrer Gewänder und Waffen bemächtigt haben, singen mit den Jägern einen allgemeinen Chor, worin mir eine Reminiscenz an den Derwisch-Chor aus Beethoven's »Ruinen von Athen« aufgefallen ist. Dieses Finale ist sehr belebt; die Stimmen sind ohne Zweifel gut verschlungen, aber mit brutaler Sonorität, welche der Intention der Idee ungeachtet der von mir eben erwähnten, allerdings sehr flüchtigen Analogie, nicht entspricht.

Das Werk klingt mein besser so, als es schliesst, indem die Introduction, von der ich noch nichts gesagt habe, von poetischer zarter und reizender Färbung ist und ausgezeichnet zu dem Gegenstande passt, wenn es auch ein mythologischer ist. Nun giebt es allerdings viele Leute, die so sehr an auch der Musik haben, doch keinen grossen Geschmack an der Mythologie finden. Wenn aber auch das sich wenig für das Gedicht interessirende Publikum sich das erste Mal von den Schönheiten der Partitur nicht hingerissen fühlte, so hat es doch den Componisten und die Interpreten, welche ihm so thätig beigestanden sind: Mlle Schröder und den Bariton Boyer, stark applaudirt.

Die Aufführung der »Diane« wurde von Herrn Benjamin Godard in Person dirigirt, dem Herr Pasdeloup seinen Taktstock, der aber eigentlich ein Violinbogen ist, abgetreten hatte. Die Zuschauer des Circus haben also Herrn Godard vor sich gesehen; am folgenden Sonntag haben sie noch einen anderen vor sich gesehen. Ich widerspreche nicht, dass die Ausstellung des Componisten auf der Concertbühne ein Anziehungspunkt für das Publikum ist. Es ist heutzutage Mode. Aber wenn nun die Neugierde des Publikums erstorben sein wird, was wird man dann erfinden, um sie wieder zu erwecken? Es wäre möglich, dass man dann ganz einfach wieder darauf verfiele, die Concerte aus gut gewählten Stücken zusammen zu setzen und sie durch geschickte und erfahrene Orchesterchefs dirigiren zu lassen.

Ein Orchesterchef zu sein, muss man hierfür eine Lehrzeit durchgemacht haben. Und nicht jeder Componist, der zur Noth und in Ausnahmsfällen irgend ein Bruchstück seines Werkes dirigiren kann, ist zur Direction des ganzen befähigt, so wenig auf der Bühne — ich möchte sogar sagen, noch weniger auf der Bühne — als im Concerte. Der Vorgang mit Herrn Verdi hat viele Ambitionen und Gelüste erweckt. Warum sollte man nicht auch einem französischen Componisten die Gunst erweisen, die man dem fremden zugestanden hat? Ich sagte bereits früher: diese Gunst ist zunächst eine Artigkeit. Man kann sie nicht als ein Recht fordern; sie wird aber zu einem solchen werden mit dem Tage, an dem man sie in Frankreich, in Paris einem französischen Componisten erweist. Es wird dann keinen Grund geben, sie dem einen zu verweigern und dem andern zuzugestehen. Alle Componisten, mit sehr wenig Ausnahmen, werden ihre Werke selbst dirigiren wollen. Die einen werden ihre Aufgabe sehr gut, die anderen sie sehr schlecht lösen. Und das Ansehen, das Prestige der Orchesterchefs wird geschwächt werden und allmälig verschwinden; sie besitzen dessen ohnehin nicht viel. In Deutschland verhält sich die Sache ganz anders: die werden Orchesterchefs und Kapellmeister, ausgezeichnete Musiker und Componisten: Spohr, Weber, Spontini, Richard Wagner, Brahms, Raff, Lachner, Lassen und viele Andere waren oder sind noch Kapellmeister ersten Ranges. Sie haben auf die musikalische Leitung der Bühnen, an welchen sie angestellt sind, einen Einfluss, welchen die französischen Orchesterchefs nicht besitzen, und den Sängern und Sängerinnen gegenüber eine Autorität, welche die französischen Orchesterchefs nicht haben und niemals haben werden. Ich wünsche allerdings, dass der Componist, insofern er das Einstudiren und die Aufführung seines Werkes betrifft, ebenso Einfluss und diese Autorität habe; aber alles wird wieder in Frage gestellt, sobald er den Dirigentenstab dem dazu berechtigten Chef ab-

tritt, und von diesem Moment an wird die Sache wieder ihren natürlichen Verlauf nehmen: sie geht wieder im gewöhnlichen Schritte. Mögen wir unsere Gebräuche aus Grund neu modificiren, so will ich nichts dagegen einwenden, obwohl es mir sehr schwierig zu sein scheint. Immerhin aber darf man die Dinge nicht bis zum Extrem treiben und jedem Componisten den Glauben lassen, dass er ohne vorgängige Studien und ohne Vorübung an die Spitze aller Armee von Instrumentalisten und Sängern treten könne. Felicien David und Berlioz, die ausgezeichnete und sehr gewandte Orchesterchefs waren, haben stets nur die Aufführung ihrer symphonischen Werke dirigirt. Auf der Bühne, wo sie zu gleicher Zeit die Partitur, das Spiel des Darstellers und den Fortgang der Scene zu überwachen gehabt hätten, würden sie vielleicht auf ernste Schwierigkeiten gestossen sein, welche nur diejenigen kennen, die, selbst wie nur Kapellmeister oder einfache Taktschläger, jene Erfahrung und Praxis besitzen, welche die Direction eines Bühnenwerkes einer komischen oder einer grossen Oper erfordert. Allerdings, was die Richtigkeit der Tempi anlangt, wird jeder Componist, wer er auch sei, den Orchesterchef belehren können; aber das ganze Gelingen einer musikalischen Aufführung, insbesondere auf der Bühne, beruht nicht auf der rigorösen Exactheit der Tempi. Und in vielen Fällen wird sogar diese Eigenwilligkeit und Unnachgiebigkeit des Taktstockes oder Bogens zu einer Inconvenienz werden. Man muss zuweilen nachgeben; bei gewissen Sängern und Sängerinnen muss man es sogar immer thun. Und doch giebt es Componisten, die niemals nachgeben wollen.

Von der Nervosität will ich hier nicht reden. Der richtige Orchesterchef muss kaltes Blut besitzen, was auch passiren mag. Und Gott weiss, was passiren kann, wenn man es mit Sängern zu thun hat.

Lassen wir also jedem sein Geschäft und die Sachen wie sie sind. Man wird sie nicht verbessern können, wenn man sofort aus einem Componisten einen Orchesterchef macht.

(Schluss folgt.)

Nachrichten und Bemerkungen.

* **Wagner's Kaisermarsch und Liszt's Hunnenschlacht in London.** Am 4. Juni fand in St. James's Hall in London eines der sogenannten »Richter-Concerte« statt; es gelangten hierin u. a. die in der Ueberschrift genannten Compositionen zur Aufführung. Wie ärgerlich [illegible] Abwehr [illegible] mit welcher man in England der Wagner-Liszt'schen Richtung begegnet, dafür möchten nachfolgende Betrachtungen, welche wir den »Daily News« entnehmen, einen nicht uninteressanten Beleg liefern. Es heisst in dem betreffenden Concert-Berichte:

»Wagner und Liszt führten das Programm des Concerte am Donnerstag an und zogen mit einem ohrenbetäubenden Lärm zu Feld. Sie schrien Ehren und Narren »siebzig« [illegible] und danach das [illegible] men zur Halbheit los. Aber wir dürfen bei unserm Urtheil weder mit Vorurtheil noch ohne Unterscheidung verfahren, und beide schlechte Eigenschaften würden zu Tage treten, wenn wir voraussetzten, dass Wagner jemals bei seinem Kaiser-Marsch an einen Concertsaal gedacht hätte. Wie alle Männer von starken Ueberzeugungen ist er erbarmungslos in der Ausführung seiner Theorien. Mag er es [illegible] dem Menschengeschlecht [illegible] werden dadurch die Empfindungen noch nicht gänzlich verschlossen. Nein, nein, der Kaiser-Marsch war für irgend ein weites, offenes Schlachtfeld bestimmt, zur Zeit, wenn der deutsche Cäsar Parade über seine Legionen abhält, und wo es nothwendig ist, das Getrassel der Waffen, den Hufschlag der Rosse, das Zeil der Heerführer und [illegible] zu übertönen. Sie haben die Mittel ihrem Endzweck bester entsprochen. Solch eine furchtbare und wunderbare Anhäufung von Tonmassen ist dieser Marsch, dass er selbst den Schlachtgetümmel zu schweigen machen würde — während er beiläufig den Kämpfern erhabene Wildheit verleihen würde. Aber in St. James's Hall! Charles Lamb sagte einmal, obgleich diese Zimmermanns Hammerschläge [illegible] Verzweiflung des Dienstags ärgere, so wäre das nichts gegen die abgemessene Malice des Mark. Wie würde der selbe Elia vor dem angemessenen Melos des Kaisermarsches am Donnerstag Abend geflohen sein! In der That, einige Menschen verstopften sich die Ohren, unfähig den Schmerz des Lärms zu ertragen, welcher nur durch einen vereinzelten Versuch von Sanftheit und Schönheit gelindert, noch rechts sich streckte bis zum Krach des jüngsten Gerichts oder zur Erschöpfung der Lärmerzeuger. Unglücklicherweise scheint die Zerreissung des Mantel durch Aufruhr das Ziel unserer »Zukunftsmusiker« zu sein, und die Thatsache hat eine traurige Bedeutung, da Pope irgendwo bemerkt: »dass es engherzigen Menschen wie enghalsigen Flaschen geht — je weniger sie in sich haben, desto mehr Lärm machen sie, wenn sie es ausschütten.«

Nach Wagner kam in richtiger Reihenfolge Canonicus Franz Liszt mit seinem symphonischen Gedicht »Die Hunnenschlacht«, — eine musikalische Transcription von Kaulbach's Bild den Kampf zwischen Attila und Valentinian mit den Heeren beider darstellend, und bestimmt, wie Liszt selbst sagt, »den endlichen Sieg des Christenthums in wahrhaftiger Liebe zu Gott und den Menschen« zu verkündigen. Es ist etwas unglücklich für dieses Stück, dass eine solche Schlacht nie stattfand, da die »Gottesgeissel« auf ihrem Weg nach Rom nur bis Oberitalien kam, von wo sie sich zurückzog, um in Châlons ein Waterloo zu finden. Aber man mag in solchen Fällen nicht genau sein, und wenn er auch eine Fiction behandelt, so hat Liszt darum doch um keinen Pfifferling weniger versucht, den Kampf und den Sieg zu illustriren. Und ein sehr vollständiges Bild erkennen wir in seinem Werke mit Hülfe des Worts und unter dem Beistand eines Dolmetschers. Wir bemerken an einem Trommelwirbel und einer aufsteigenden Passage der Bässe einen anschwellenden Schrecken des Angriffs; wir hören den Schlachtruf, unterscheiden das Stöhnen der Rosse und das Aneinanderschlagen der Waffen, erkennen tief den Choral der »Heiligen Cohorte«, welche unter ihrem kreuzgeschmückten Banner marschirt und beiseiligen um zu der Begeisterung der Sieger, wenn sie die Mächte des Chaos und der ewigen Nacht zurückschlagen. Alles das sehen wir, wie Kinder gesagt, mit Hülfe des Wortes und eines Dolmetschers und fühlen uns nicht beschämt durch das Eingeständniss so allein zu thun. Der Verfasser der Anmerkungen zur »Hunnenschlacht« in dem Programm vom Donnerstag entzieht uns vollständig jedes Gefühls von Scham. Er behauptet, dass Liszt's Musik im wesentlichen Musik mit einem Ziel ist, dem wir sie ohne die Hülfe von aussen zu erklären, nicht verstehen können. Sie erklärt sich nicht selbst, so wenig wie das Gekritzel, welches der Schulknabe erläutert, indem er darunter schreibt »Dies ist ein Ferkel«. Deswegen ist Liszt so freundlich gewesen, das Schulknaben mit seinem eigenen berühmten Hund nachzuahmen. Aber was für eine niedrige Kunstform haben wir hier. Es ist die Herabwürdigung der Orchestermusik, steht nur bis zum Rang einer Eloquenz einer anderen Kunst, sondern bis zum Charakter eines Regal, deren Elemente entbegreiflich sind. Wir wollen nicht behaupten, dass Musik, so dargestellt, gänzlich unmöglich sei, aber lasst uns wenn Himmels willen, nicht bemühen ein Wesen davon zu machen als welches die höchste Form der unabhängigsten und reinsten der Künste wäre. Dies ist nicht Alles. Ein Anderes ist eine »symphonische Dichtung«, welche schöne Formen und Klänge wiedergiebt, das Liebliche oder den heroischen Charakter schildert und, abgesehen von ihrer speciellen Basis, musikalischen Genuss gewährt, — ein Anderes aber das Werk, welches im Grässlichen und Rohartigen schwelgt. Unglücklicherweise ist das letztere gerade jetzt der Vorherrschende und Componisten der Liszt'schen Schule fallen sich ihre Inspiration im Beinhaus und auf dem Schlachtfeld. Sie gehen nach Golgatha auf Knochenraub aus, dörfen sie Gebeine, so rammeln sie damit und nennen das Geräusch Musik. Sicherlich, hier liegt das letzte Zufluchtsort für Unmässigkeit.«

(Daily Telegraph vom 5. Juni 1888.)

Anmerkung der Redaction. Obiges wird uns von einem verehrten Leser eingesandt und bringen wir dasselbe in dieser Fassung hiermit zum Abdruck. Man wird aber gut thun, sich den geringen positiven Werth zu vergegenwärtigen, welchen die Kritik eines Londoner musikalischen Tagesreferenten bedeut. Diese Leute sind durchweg sehr unwissend und richten sich nach dem, was gerade die Mehrzahl denkt. Ihre ganze Kunst besteht darin, Gemeinplätze in eine unterhaltende Form zu bringen. Im weiteren Verlauf seines Berichts behandelt derselbe Referent die Tannhäuser-Ouvertüre als ein poetisches und angenehmes Werk, während sie bei der ersten Anwesenheit Wagner's in London ausgepfiffen und von einer Kritik herabgesetzt wurde. Der einzige Grund dieses veränderten Tones der Kritik liegt in der verschiedenen Stellung, welche der grosse Haufe damals und jetzt zu dem ganzen Werke einnahm. Auf solche Beurtheiler ist daher kein Verlass.

[97]

Neue Musikalien

(Novasendung 1880 No. 1)

im Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Bach, Joh. Seb., Concert (in G dur) für 3 Violinen, 3 Violen, 3 Violoncelle und Continuo. Für 2 Pianoforte zu 8 Händen bearbeitet von Paul Graf Waldersee. 7 ℳ

Brahms, Joh., Op. 39. **Walzer** für das Pianoforte zu vier Händen. Für Pianoforte zu vier Händen u. Violine bearbeitet von Friedr. Hermann. 5 ℳ 50 ₰

— Op. 59. **Lieder und Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ausgabe für tiefe Stimme mit deutschem und englischem Text. Heft 1 u. 2 à 3 ℳ 50 ₰. Heft 3 u. 4 à 3 ℳ 50 ₰

— Dieselben einzeln:

No. 1. »Dämmrung senkte sich von oben«, von Goethe. à 1 ℳ
No. 2. Auf dem See. »Blauer Himmel, blaue Wogen«, von K. Simrock. à 1 ℳ
No. 3. Regenlied. »Walle, Regen, walle nieder«, von Cl. Groth. à 1 ℳ 75 ₰
No. 4. Nachklang. »Regentropfen aus den Bäumen«, von Cl. Groth. à 1 ℳ
No. 5. Agnes. »Rosenzeit, wie schnell vorbei«, von E. Mörike. à 1 ℳ
No. 6. »Eine gute Nacht pflegt dir ein zu sagen«, von G. F. Daumer. à 1 ℳ
No. 7. »Mein wundes Herz verlangt nach milder Ruh«, von Cl. Groth. à 1 ℳ
No. 8. »Dein blaues Auge hält so stille«, von Cl. Groth. à 75 ₰

Chopin-Album. 50 ausgewählte Clavierstücke (3 Walzer, 14 Mazurkas, 1 Polonaise, 2 Balladen, 15 Nocturnes, Prélude Op. 28 No. 17, Andante, Marche funèbre, Berceuse Op. 57, Des-dur, 3 Impromptus, 5 Etuden und Fantasie Op. 49 F-moll), revidirt von Theodor Kirchner. — gr. 8°. 233 S. netto 5 ℳ

Diese Ausgabe enthält bezeichnete Fingersatz, wodurch die Chopin-Kenner dies ein wertvoller erschienen dürfte.

Dietrich, Alb., Op. 33. **Sechs Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Daraus einzeln:
No. 4. Einzug. »Dich hab' ich nicht gesehen«, von Michael Bernays. 50 ₰

Fuchs, Alb., Op. 7. **Tod der Sappho.** Gedicht von Heinrich Stein. Concertscene für Alt (oder Mezzo-Sopran) mit Begleitung von Orchester. Clavierauszug 3 ℳ. (Partitur und Stimmen sind in Abschrift zu beziehen.)

Grädener, C. G. P., Op. 54. **Zehn Reise- und Wanderlieder** von Wilhelm Müller für eine mittlere Stimme. Daraus einzeln:
No. 1. Einsamkeit. »Der Mai ist auf dem Wege«. 50 ₰

Hiller, Ferd., Op. 185. **Dalle profonde chiamo a te Signore** (Aus der Tiefe ruf ich Herr zu dir) von Dante für eine tiefe Stimme mit Clavierbegleitung. Italienischer und deutscher Text. 2 ℳ

Kirchner, Theodor, Op. 2. **Zehn Clavierstücke.** (Neue Ausgabe.) Heft 1. 2 ℳ 50 ₰. Heft 2. 2 ℳ 50 ₰

Lange, S. de, Op. 29. **Sonate** (No. 3 in C moll) für Pianoforte und Violine. 5 ℳ

— Op. 33. **Andante** für die Orgel. 1 ℳ 50 ₰

Merkel, Gustav, Op. 145. **Zehn Vor- und Nachspiele** für die Orgel. Heft 1. 1 ℳ 50 ₰. Heft 2. 1 ℳ 50 ₰

— Op. 147. **Sechste Sonate** (in E moll) für Orgel. 3 ℳ

Noskowski, Siegmund, Op. 7. **Krakowiaken.** Polnische Lieder und Tänze (dritte Folge) für das Pianoforte zu vier Händen.
Heft 1. 3 ℳ 50 ₰. Heft 2. 3 ℳ 50 ₰
No. 1 in Fis moll. 1 ℳ 50 ₰. No. 2 in E dur. (Ein Hochzeitsreigen.) 1 ℳ 50 ₰. No. 3 in F dur. 1 ℳ 50 ₰. No. 4 in E moll. 1 ℳ 50 ₰. No. 5 in As dur. 1 ℳ 50 ₰. No. 6 in G moll. 1 ℳ 50 ₰

Pergolese, G. B., La Serva padrona. (Die Magd als Herrin.) Textbuch. Deutsche Uebersetzung von C. M. Schletterer. n. 40 ₰

Reinecke, Carl, Op. 55. **Fünf Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Daraus einzeln:
No. 2. O wie wunderschön ist die Frühlingszeit: »Wenn der Frühling auf die Berge steigt«, von Fr. Bodenstedt. 1 ℳ

Schumann, Clara, Cadenzen zu Beethoven's Clavier-Concerten. Revidirte Einzelausgabe:
No. 1. Cadenz zum C-moll Concert, Op. 37. 1 ℳ 50 ₰
No. 2. Zwei Cadenzen zum G-dur Concert, Op. 58. 1 ℳ

[98] **Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.**

Max Bruch.

Kyrie, Sanctus und Agnus Dei

für Doppelchor, 2 Sopran-Soli, Orchester und Orgel (ad lib.)
Op. 35. Partitur ℳ 9. — Orchesterstimmen ℳ 15. 30.
Clavierauszug ℳ 4. 50. Solo- und Chorstimmen ℳ 3. 60.

Cäcilienkalender 1880. No. 10. — 27 Aufführung des Hochschule für Musik. — Das Hauptinteresse des Abends erweckte eine neue Tonschöpfung von Max Bruch. So weit sich all diese von hoher Künstlerigkeit und tiefem religiösen Ernste zeugenden Compositionen nach ihrem einmaligen flüchtigen Vorüberhören schon beurtheilen lassen dürfen, lässt sich sagen, dass Max Bruch hierin eine Würde und Grösse künstlerischen Schaffens offenbart hat, die all seine sonst bekannten ebenbürtigen und mit dessen sonstigen Tondichtungen weit überragen.

[99] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Irische, schottische und walisische Lieder

für

gemischten Chor a capella

oder mit Clavierbegleitung

bearbeitet von

Rudolf Weinwurm.

No. 1. **Annie Laurie.** Schottisches Lied.
Partitur 50 ₰. Stimmen à 15 ₰
No. 2. **Hob y deri dando.** Nordwalisische Weise.
Partitur 50 ₰. Stimmen à 15 ₰
No. 3. **Oft in der stillen Nacht.** Schottische Melodie.
Partitur 50 ₰. Stimmen à 15 ₰
No. 4. **Abschied von Ayrshire.** Schottisches Lied.
Partitur 50 ₰. Stimmen à 15 ₰
No. 5. **„Sob', wo Rahm dir verschwunden!"** Irische Melodie.
Partitur 50 ₰. Stimmen à 15 ₰
No. 6. **Der Pfeifer von Dundee.** Schottisches Lied.
Partitur 60 ₰. Stimmen à 15 ₰
No. 7. **Lord Ronald.** Schottisches Lied.
Partitur 50 ₰. Stimmen à 15 ₰
No. 8. **Der Vogelbeerbaum.** Schottisches Lied.
Partitur 50 ₰. Stimmen à 15 ₰
No. 9. **Wär' eine Felsenschlucht.** Irisches Volkslied.
Partitur 50 ₰. Stimmen à 15 ₰
No. 10. **Das Vermächtniss.** Irische Melodie.
Partitur 50 ₰. Stimmen à 15 ₰
No. 11. **Lang ist es her!** Englisches Volkslied.
Partitur 50 ₰. Stimmen à 15 ₰
No. 12. **Die Tochter Erins.** Irische Melodie.
Partitur 50 ₰. Stimmen à 15 ₰

[100] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Zehn leichte Etuden

für

Violoncell

von

Carl Schröder.

Op. 48.

Eingeführt am Königl. Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Preis 3 ℳ

Hierzu eine Beilage von Wolf Peiser Verlag in Berlin.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 30. Juni 1880. Nr. 26. XV. Jahrgang.

Aufforderung zur Subscription.

Mit dieser Nummer schliesst das zweite Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das dritte Quartal rechtzeitig aufgeben zu wollen. J. Rieter-Biedermann.

Zur Herausgabe der Briefe Mozart's.*)

Unter alten Papieren der Verlagshandlung Breitkopf und Härtel in Leipzig fanden sich vor einiger Zeit zwei Hefte Abschriften Mozart'scher Briefe und anderer auf Mozart bezüglicher Mittheilungen. Die Hefte sind gegen Ende des vorigen Jahrhunderts hergestellt, da Rochlitz eine Biographie Mozart's schreiben wollte. Mozart's Wittwe und Schwester hatten zu diesem Zwecke Material eingesandt. Rochlitz führte jedoch sein Vorhaben nicht aus, die von Breitkopf und Härtel besorgten Abschriften blieben liegen, wurden verkramt und geriethen in Vergessenheit; da sind sie auch den Kennern Jahn's entgangen. Er vermuthet, Rochlitz habe die von Constanze übersandten Briefe Mozart's nach flüchtiger Lectüre zurückgeschickt und seine in der Allgem. Musikal. Zeitung gemachten Mittheilungen Mozart'scher Charakterzüge nur auf unzuverlässige Reminiscenzen gegründet.

Die Hefte enthalten wenn schon nicht das gesammte von den Frauen eingereichte Material, so doch jedenfalls den grösseren Theil desselben. Unter den Briefen sind nicht weniger als 42, von deren Existenz bisher niemand etwas gewusst hat. Die durch G. Nottebohm kürzlich erfolgte Herausgabe der Hefte erschliesst also eine neue werthvolle Quelle für Mozart's Leben.

Nottebohm hat die Briefe abdrucken lassen, wie die Hefte sie boten. Viele sind datirt, viele auch nicht oder nur andeutungsweise. Die datirten Briefe stehen in der Handschrift bunt durcheinander und mögen in der Reihenfolge abgeschrieben sein, in welcher die Vorlagen nach und nach aus Wien eintrafen. Auch kritische und erläuternde Bemerkungen hat Nottebohm nur spärlich und wie gelegentlich hinzugefügt. Es liegt

*) Mozartiana. Von Mozart herrührende und ihn betreffende zum grossen Theil noch nicht veröffentlichte Schriftstücke. Nach aufgefundenen Handschriften herausgegeben von Gustav Nottebohm. Leipzig, Breitkopf und Härtel. XII und 140 Seiten 8. Preis Pr. *M* 4. 50.

Die Anzeige dieses Büchleins in No. 22 und 23 dieser Ztg. findet in den hier folgenden kritischen Untersuchungen eine willkommene Ergänzung. *D. Red.*

XV

mir fern, ihm hieraus einen Vorwurf zu machen. Ich möchte nur andeuten, wie das interessante Material weiter zu behandeln sein dürfte.

Die Mehrzahl der Briefe ist an Mozart's Frau gerichtet, und von diesen gehört wieder beinahe die Hälfte in das Jahr 1791, eine Zeit, aus welcher sonst nur sehr wenige Briefe Mozart's vorliegen. Briefe an Constanze aus dem Jahre 1791 waren bisher fünf bekannt geworden, die sich sämmtlich in dem Breitkopf-Härtel'schen Manuscripte wieder finden. Constanze weilte in diesem Jahre zur Kräftigung ihrer Gesundheit zweimal in Baden bei Wien, zuerst im Juni und Juli, nach der Zurückkunft von Prag wieder im October. Sie hin schrieb ihr der Gatte. Ich versuche zunächst, die Sommerbriefe zu ordnen. Neun derselben tragen ein Datum; unter den undatirten glaube ich einigen zu erkennen, die in dieselbe Zeit gehören. Der erste steht S. 24 f. Am Schlusse desselben sagt Mozart: »heute Nacht schlafe ich bei Leitgeb — und ich glaube allzeit den Lort [der Dienstmagd] habe ich den *Constitoro abonnd* gegeben.« Offenbar bezieht sich hierauf der Anfang des Briefes S. 19, welchen Nohl (Mozart's Briefe, 2. Aufl. unter Nr. 274) und Jahn (II[2] S. 721 f.) unvollständig mitgetheilt haben: »*J'écris cette lettre dans la petite Chambre au Jardin chez Leitgeb ou j'ai couché cette nuit excellement — j'y passerai cette nuit aussi quoique j'ai congedié Leonore.*« Dieser Brief, in welchem auch die Frau Schwingenschuh abermals figurirt, ist vom 6. Juni. Der bei Nottebohm auf S. 24 befindliche wäre demnach vom Tage vorher, dem 5. Juni. Hieran passt es, dass in dem vom Hirchgang die Rede ist, denn der 5. Juni war ein Sonntag.

Etwas verwickeltere Beziehungen sind bei zwei Briefen S. 42 f. und S. 71 ff. zu verfolgen. Marianne Kirchgässner, die blinde Harmonika-Spielerin, gab, wenn wir uns auf eine Ankündigung in der Wiener Zeitung vom 1791 stützen dürfen, am 12. Juni ein Concert und brachte hierin ein von Mozart für sie componirtes Quintett zur ersten Aufführung (Jahn II[2] 24). Am Beginn des Briefes S. 46 heisst es: »*Mad[selle] Kirchgessner ne donne pas son Academie Lundi! — par consequent j'aurois pu vous posseder, ma chère, tout ce jour de Dimanche.*« Auf das Concert vom 12. Juni kann Mozart hier nicht zielen, denn der 12. Juni war kein Montag sondern ein Sonntag. Es scheint,

sie sei das Concert ursprünglich früher angesetzt gewesen und dann erst auf den 13. Juni verlegt worden. Wenden wir uns einstweilen zu dem Briefe auf S. 37 f. Er ist nur mit »Sonntag« unterzeichnet. Es fragt sich, welcher Sonntag gemeint ist. Dass der Brief überhaupt in den Sommer 1791 gehört, geht aus der Erwähnung der Wenzel Müller'schen Oper »Kasper der Fagottist« hervor, die am 8. Juni des Jahres zum ersten Male aufgeführt wurde. Dies Datum bestimmt zugleich den Anfang des Zeitraums, in welchem der Sonntag festzusetzen wäre. Für das Ende des Zeitraums läßt sich eine gleich scharfe Bestimmung nicht finden. Jahn sagt [II[2]. 483], Mozart's jüngster Sohn sei am 26. Juli 1791 in Baden geboren. Dagegen nennt Constant v. Wurzbach [Mozart-Buch S. 277] Wien als dessen Geburtsort, ebenso C. F. Pohl [in Grove's Dictionary of Music and Musicians II. 408]. Beide sind gerade für derartige Specialitäten zuverlässige Gewährsmänner, und auch sonst erheben sich gegen die Richtigkeit der Angabe Jahn's Bedenken. Schon am 2. Juli trifft Mozart Vorbereitungen zu: Abreise Constanzens nach Wien. »mache in Baden Deine Richtigkeit — wenn ich dann komme, machen wir ab im Ganzen —« [Nottebohm S. 28] und am 9. Juli schreibt er: »nun kommt die glückliche Zeit unsers Wiedersehens immer näher ... wenn du aber willst, so schicke ich Dir das benöthigte Geld. Du zahlest alles und kömmst herein ... wenn Du willst, so kannst Du Morgen herein.« Sonntag den 10. Juli war er in Baden, und da wir ihn am 12. schon wieder in Wien finden (Nohl Nr. 278), so dürfte er am 11. mit Frau und Kind zurückgekehrt sein. Jedenfalls haben wir wohl ein Recht, die Untersuchung nicht über die erste Hälfte des Juli auszudehnen. Nun fielen Sonntage im Jahre 1791 auf den 5., 12., 19., 26. Juni und auf den 3. und 10. Juli. Der 10. Juli passt nicht, da Mozart an diesem Tage, wie oben gesagt, selbst in Baden war. Auch der 3. Juli kann nicht gemeint sein. Von diesem Tage liegt schon ein Brief vor [Nottebohm S. 33 f.]. Mozart schrieb freilich zuweilen des Tages mehr als einmal, dann aber berührt er doch zum Theil dieselben Gegenstände, oder es sind sonst gewisse Beziehungen zwischen den Briefen erkennbar, was hier durchaus nicht der Fall ist. Ebensowenig ist der 26. Juni möglich. Der Schreiber fragt: »Warum habe ich denn gestern Abend keinen Brief bekommen? damit ich länger des Bades wegen in Aengsten leben muss? — dieses und noch etwas verdarb mir den ganzen gestrigen Tag«, und nun folgt eine Erzählung der erlebten Verdriesslichkeiten. Vom 25. Juni (das wäre also unter der gemachten Voraussetzung der »gestrige Tag«) liegt aber ein Brief vor (Nottebohm S. 17 ff.), der nicht nur von ganz andern Dingen redet, die mit dem Inhalte des undatirten Briefes nicht vereinbar sind, sondern auch im Gegensatze zu der in dem undatirten Briefe ausgesprochenen Klage ausdrücklich den Empfang zweier Briefe Constanzens bezeugt. Wir kommen zum 12. Juni, dem Tage wo das Concert der Kirchgänger stattfinden sollte. Es ist undenkbar, dass Mozart dieses Ereigniss unberührt gelassen haben würde, zumal ein neues Werk seiner Composition auf dem Programm stand. Aber mit keinem Worte geschieht desselben in dem langen Briefe Erwähnung. Es bleibt also, da der 5. Juni aus dem oben angeführten Grunde nicht in Betracht kommen kann, nur noch der 19. Juni übrig. Combiniren wir nun den Brief S. 37 f. mit dem schon berührten Briefe S. 40 f., so ergiebt sich, dass jener um einen Tag später als dieser geschrieben ist. Mozart sagt in dem Briefe S. 40 zwar »tout en jour de Dimanche«. Das braucht aber nicht zu heissen »den ganzen heutigen Sonntag«, es kann auch bedeuten »den ganzen diesmaligen Sonntag«, und das thut es hier. Mozart schreibt ferner, er werde heute bei seinem Freunde Puchberg zu Mittag speisen; in dem andern Briefe (S. 38) berichtet er, er habe wegen nicht ärgerlichen Geschäften am Tage vorher nicht bei Puchberg speisen können. Der Zusammenhang ist einleuchtend. Das Datum des Briefes S. 40 ist also der 11. Juni, und an demselben Tage hörte Mozart die Wenzel Müller'sche Oper. Ich bemerke noch, dass auch der letztere Besuch durchaus den Umständen entspricht. Mozart nennt die Oper neu, sagt, sie mache viel Lärm, das habe ihn hineingelockt. Bis zum 19. Juni oder gar noch darüber hinaus würde er der Lockung gewiss nicht widerstanden haben, um so weniger, als es sich um denselben Stoff handelte, den er als »Zauberflöte« in Musik zu setzen gerade beschäftigt war.

Der Brief auf S. 34, welcher sich auf die drei Gulden bezieht, ist am 6. Juli geschrieben, dies geht aus dem Postscriptum des Briefes vom 7. Juli (S. 38) hervor. Ende Juni hatte Mozart seine Frau in Baden besucht; hierauf bezieht sich eine Briefstelle auf S. 32: »ich hoffe, N. N. wird nicht vergessen, das was ich ihm herausgelegt, auch gleich zu schreiben.« Gleich nachdem er zurückgekehrt, meldet er dieses Constanzen und ertheilt ihr einige Aufträge (S. 34 f.). Am 2. Juli zeigt er ihr den richtigen Empfang der daraufhin erfolgten Sendung an (S. 33 f.), der erste Brief nach der Rückkehr muss also zwei oder drei Tage früher geschrieben sein. Das Datum der Briefe S. 32 f. und S. 38 vermag ich nicht zu bestimmen; aus ihrem Inhalt und den darin vorkommenden Namen sieht man nur so viel, dass sie ebenfalls in den Sommer 1791 gehören.

Ordnen wir nun alle an Constanze im Juni und Juli 1791 gerichteten Briefe chronologisch, so stellt sich diese Reihenfolge her: 6. Juni (Notteb. S. 24 f.), 6. Juni (Notteb. S. 31; Nohl Nr. 274), 7. Juni (Notteb. S. 11 f.), 11. Juni (Notteb. S. 40 f.), 12. Juni (Notteb. S. 37 f.), ? Juni (Notteb. S. 32 f. und S. 38), 25. Juni (Notteb. S. 17 f.; Nohl Nr. 276), 30. Juni oder 1. Juli (Notteb. S. 34 f.), 2. Juli (Notteb. S. 33 f.), 4. Juli (Notteb. S. 34), 5. Juli (Notteb. S. 31 f. und S. 32), 6. Juli (Notteb. S. 34 f.), 7. Juli (Notteb. S. 21 f.), 9. Juli (Notteb. S. 25 f.; Nohl, Nr. 277). Im Ganzen sechzehn Briefe.

Ich komme zu den Herbstbriefen desselben Jahres. Es sind ihrer fünf; davon waren zwei bisher unbekannt. Constanze ging nicht schon im September nach Baden (Jahn II[2]. 483), sondern erst am 7. October; sie hat also die Vollendung und die ersten Aufführungen der Zauberflöte, die vom 30. September an stattfanden, in Wien mit erlebt. Auch sollte sie nur 8 Tage in Baden bleiben, doch sind wenigstens 10 daraus geworden. Ihr Gatte hatte die Absicht, sie am 17. October zurückzubringen. Alles dieses lehren uns die Briefe selbst. Der erste (Notteb. S. 70 f.) ist noch am Tage von Constanzens Abreise geschrieben: »Freytag um halb 11 Uhr Nachts« nach einer Aufführung der Zauberflöte. Sein Datum ergiebt sich leicht, da einer der andern Briefe (Notteb. S. 72 ff.) auf ihn als »vorigen Abend geschrieben« Bezug nimmt und zugleich die Datirung »Samstags« den 8ten trägt. Natürlich kann nur der October-Monat verstanden werden, da gerade in ihm der 8. auf Sonnabend fiel. An demselben 8. October ist der Brief S. 88 f. geschrieben (Nohl Nr. 280). Er trägt oben die Bezeichnung »Samstags Nachts um ½ 11 Uhr« und ist »Sonntag um 7 Uhr frühe« fortgesetzt. Dann würde Sonnabend der 15. October und in der Folge Sonntag der 16. October verstanden werden können. Jetzt der vierte dieser Herbstbriefe, welcher das Datum »Den 14ten Octbr. 1791« führt (Notteb. S. 10 f.; Nohl Nr. 279). Hier schreibt Mozart: »Morgen den Samstag [Sonntag, was die Handschriften haben ist ein Schreibfehler] komme ich mit ihm hinaus zu Dir«, und dann stimmt es ungefähr, wenn S. 81 bei Nottebohm zu lesen ist: »Künftigen Sonntag komme ich ganz gewiß hinaus — dann gehen wir alle zusammen auf das Casino — und dann Montag zusammen nach Hause.«

Die Briefe, welche Mozart im Herbst 1790 von seiner Frankfurter und im Frühling 1789 von seiner Berliner Reise

nach Hause schrieb sind, soweit sie erhalten blieben, datirt, bis auf je einen. Das Datum für diese beiden ist indessen leicht zu finden. Bei dem Frankfurter Briefe hat Nottebohm selbst den Weg gezeigt (S. 44 Anm. 4). Von den auf der Berliner Reise geschriebenen Briefen giebt Mozart der Gattin ein chronologisches Verzeichniss (Nohl, Nr. 448); hiernach ist der Brief S. 88 bei Nottebohm vom 8. April. Es sind noch drei undatirte Briefe an Constanze übrig, der chronologische Anhaltspunkt für sie ist die Wiederaufnahme des »Figaro«, die 1789 stattfand. Und zwar am 29. August (Jahn II[2] 417 Anmerk. 4), nicht wie Jahn gelegentlich angiebt (II[2] 268) im Juli. Zwei der Briefe sind vor der ersten Wiederaufführung geschrieben, der eine (Nottеb. S. 88 ff.) um die Mitte, der andre (Nottеb. S. 97) gegen Ende des August. Der dritte (Nottеb. S. 75 f.) nach derselben, also etwa Anfang September. Genaueres lässt sich einstweilen nicht feststellen. Constanze war damals wieder in Baden.

(Schluss folgt.)

Michael Kelly's Lebenserinnerungen.

Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

III.

Aufenthalt in Wien.

(Fortsetzung von Nr. 24.)

Drei Componisten liefern neue Opern in Wien: Righini, Salieri und Mozart. Entstehung von Mozart's *Le nozze di Figaro*. Parteien und Kabalen. Mozart's grosser Erfolg. — Junge vornehme Engländer in Wien: ihr lustiges Leben und Einführung der Wettrennen. Nancy Storace und Kelly werden für London engagirt. Kelly verliert mehr Geld im Spiel als er besitzt.

Jetzt wurde Paisiello's »Barbiere di Siviglia«, welchen er in Russland componirt und mit nach Wien gebracht hatte, aufgeführt. Signor Mandini und ich spielten den Grafen Almaviva wechselsweise, die Storace war Rosina. Drei Opern waren jetzt in Vorbereitung, eine von Righini, eine andere von Salieri (La Grotta di Trofonio) und auf ausdrücklichen Befehl des Kaisers eine von Mozart. Mozart wählte das französische Lustspiel von Beaumarchais »Figaro's Hochzeit«, welches in ein italienische Oper umgestaltet werden sollte, was von Da Ponte mit grosser Geschicklichkeit ausgeführt wurde. Diese drei Stücke waren fast zu gleicher Zeit zur Aufführung fertig, und jeder Componist beanspruchte das Recht, seine Oper zuerst aufzuführen. Dieser Streit verursachte viel Zwietracht und Parteien bildeten sich. Die Charaktere der drei Männer waren gänzlich verschieden. Mozart war auffahrend wie Schiesspulver und schwur die Partitur seiner Oper ins Feuer zu werfen, wenn sie nicht zuerst gegeben werden sollte, und Anspruch wurde von einer starken Partei unterstützt. Righini im Gegentheil arbeitete wie ein Maulwurf im Dunkeln, um den Vortritt zu erlangen. Der dritte Candidat war Maestro di Cappella am Hofe, ein schlauer gewandter Mann, der besass was Bacon verschlagene Weisheit (die Weisheit der krummen Wege) nennt, und seine Ansprüche wurden von dreien der Hauptsänger unterstützt, welche eine nicht leicht zu besiegende Cabale zusammenbrachten. Jeder von den Operisten nahm an diesen Zwistigkeiten Theil. Ich allein stand auf Mozart's Seite, natürlich genug, denn er hatte ein Recht auf meine wärmste Theilnahme durch meine Bewunderung seines mächtigen Talents und meine Dankbarkeit für manche persönliche Gunstbezeugung. Dem mächtigen Streite wurde endlich ein Ende gemacht durch den Befehl des Kaisers, sofort die Proben von Mozart's »Nozze di Figaro« zu beginnen, und Keiner erfreute sich mehr der Triumphes des kleinen grossen Mannes über seine Nebenbuhler, als O'Kelly.*)

Von allen damaligen Mitwirkenden an dieser Oper lebt nur noch Einer, nämlich ich selbst. Es wurde anerkannt, dass nie eine Oper besser besetzt war. Ich habe sie zu verschiedenen Zeiten in andern Ländern gut aufführen sehen, aber jener ursprünglichen Darstellung gegenüber verhielten die späteren sich wie Licht und Finsterniss. Alle ersten Darsteller hatten den Vortheil, durch den Componisten selbst unterwiesen zu werden, der seine Ansichten und seine Begeisterung auf sie übertrug. Nie werde ich sein kleines, belebtes Antlitz vergessen, wie es leuchtete, erglühend vom Feuer des Genius; — es ist nicht möglich, dies zu beschreiben, so wenig als Sonnenstrahlen zu malen.

Ich besuchte ihn eines Abends und er sagte zu mir: »Ich habe gerade ein kleines Duett für meine Oper vollendet. Sie sollen es hören.« Er setzte sich ans Piano und wir sangen es. Ich war entzückt davon und die musikalische Welt wird völlig mit mir übereinstimmen, wenn ich das Duett nenne, welches Graf Almaviva und Susanne zusammen singen: »Crudel perchè finora farmi languire così«. Ein lieblicheres Stück ist niemals aus der Feder eines Menschen geflossen, und es ist mir oft eine Quelle des Vergnügens gewesen, dass ich der Erste war, welcher es hörte und gemeinschaftlich mit seinem hochbegabten Componisten sang. Von der ersten Probe mit vollem Orchester erinnere ich mich, wie Mozart im rothen Pelz und Tressenhut bei der ersten Generalprobe auf der Bühne stand und das Tempo angab. Benucci sang Figaro's Arie »Non più andrai« mit der grössten Lebendigkeit und aller Kraft seiner Stimme. Ich stand dicht neben Mozart, der sotto voce wiederholt rief: bravo, bravo Benucci, und als die schöne Stelle kam: Cherubino, alla vittoria, alla gloria militar! welche Benucci mit Stentorstimme sang, war die Wirkung auf alle, die Sänger auf der Bühne wie die Musiker im Orchester, eine wahrhaft elektrische. Umsonst vor Entzücken rief alles: bravo! bravo maestro! viva, viva grande Mozart! Im Orchester konnten sie kein Ende finden mit Klatschen, und die Geiger klopften mit den Bogen auf die Notenpulte. Der kleine Mann sprach in wiederholten Verbeugungen seinen Dank für den enthusiastischen Beifall aus, der ihm auf so ausserordentliche Weise ausgedrückt wurde.

Denselben Beifall erntete er beim Finale am Ende des ersten Actes. Hätte er sonst nichts Hervorragendes componirt, so würde nach meiner bescheidenen Meinung dieses Musikstück allein ihn zum grössten Meister seiner Kunst gestempelt haben. Im Sextett im zweiten Act (welches Mozart's Lieblingsstück in der ganzen Oper war) hatte ich die sehr bemerkbare Rolle des stotternden Richters. Das ganze Stück hindurch wollte ich stottern, aber Mozart ersuchte mich, es im Sextett nicht zu thun, da es seine Musik verderben würde. Ich sagte ihm (obgleich es für einen Burschen, wie ich war, sehr aufgeblasen erscheinen möchte, hierüber mit ihm zu disputiren), dass ich es dennoch thun würde und überzeugt sei, dass die Art und Weise, wie ich zu stottern beabsichtige, die anderen Rollen nicht beeinträchtigen, sondern eine gute Wirkung hervorbringen würde; sicherlich sei es gewiss nicht natürlich, dass ich den

*) Wie Jahn (Mozart 2. Aufl. II 214) bemerkt, ist diese Angabe nicht ganz genau, da Salieri wirklich den Vortritt hatte, indem seine Oper bereits am 13. October 1785 gegeben wurde, während Figaro erst am 1. Mai 1786 nachfolgte. — Nachträglich sei hier noch ein kleines Versehen Jahn's berichtigt. In Nr. 21 Sp. 673 erzählte Kelly, Mozart habe mit Fräulein Martinez von ihm selbst componirte vierhändige Stücke auf dem Pianoforte gespielt. Jahn nennt die Stücke aber »vierhändige Sonaten von ihrer Composition« (Mozart II[2] 40). Kelly's Worte lauten: »I have heard him play duets on the piano-forte with her, of *his own* composition«. (Reminiscences, I 253.)

ganzen Theil hindurch stottern und im Sextett plötzlich fliessend sprechen am Ende dieses Musikstückes aber das Stottern wieder aufnehmen solle, und ich fügte hinzu (mich zugleich entschuldigend wegen meines anscheinenden Mangels an Ehrerbietung und Achtung, indem ich meine Meinung derjenigen des grossen Mozart gegenüberstellte), dass, würde mir nicht gestattet, die Rolle nach meinem eigenen Willen durchzuführen, ich sie garnicht spielen würde.

Mozart willigte zuletzt ein, dass ich meinen eigenen Willen haben sollte, aber bezweifelte den Erfolg des Experimentes. Die gedrängt vollen Häuser bewiesen, dass nichts jemals auf der Bühne eine mächtigere Wirkung machte; die Zuhörer schüttelten sich vor Lachen, in welches selbst Mozart einstimmte. Der Kaiser rief wiederholt »Bravo!« und das Stück erntete rauschenden Beifall und wurde da Capo verlangt. Als die Oper zu Ende war, kam Mozart auf mich zu, schüttelte mir beide Hände und sagte: »Bravo! junger Mann, ich fühle mich Ihnen verpflichtet und gebe zu, dass Sie im Recht waren und ich im Unrecht.« Ich hatte allerdings ein gewagtes Spiel gespielt, aber ich fühlte in mir, dass ich die Wirkung hervorbringen konnte, welche ich zu erzielen wünschte, und das Ereigniss bewies, dass ich mich hierin nicht täuschte.

Ich hörte die Oper in London und anderswo, sah aber den Richter niemals als Stotterer auftreten und diese Scene wurde oft gänzlich ausgelassen. Ich spielte ihn als einen dummen alten Mann, obgleich ich damals ein bartloser junger Aufschössling war. Am Schlusse der Oper wollte das Applaudiren und Rufen nach Mozart kein Ende nehmen; beinahe jedes Stück wurde da Capo verlangt, wodurch das Werk fast die Länge von zwei Opern erhielt, was den Kaiser veranlasste, bei der zweiten Aufführung den Befehl zu ertheilen, dass kein Stück wiederholt werden solle. Nichts war vollständiger als der Triumph Mozart's und seines »Nozze di Figaro«, was die fortwährend überfüllten Häuser bewiesen.*)

Eines Morgens, als wir im grossen Saal des Palastes Probe hatten, trat Se. Majestät, begleitet vom Grafen Rosenberg, ein und sich an die Storace, Mandini und Benucci wendend, sagte er: »Ich denke mir, es ist Ihnen Allen lieb, dass ich den Wunsch ausgedrückt habe, kein da Capo mehr zu bewilligen; es muss für Sie sehr ermüdend und unangenehm sein, die Arien so oft zu wiederholen.« Die Storace erwiderte: »Es ist in der That uns höchst lästig, Sire«; die anderen Beiden verbeugten sich, als ob sie mit ihr derselben Meinung wären. Ich befand mich in unmittelbarer Nähe Sr. Majestät und sagte kühnlich zu ihm: »Glauben Sie ihnen nicht, Sire; sie mögen Alle gern, wenn da Capo verlangt wird, wenigstens geht es mir so.« Se. Majestät lachte und ich glaube, er hielt meine Versicherung für aufrichtiger, als die der Anderen. Jedenfalls war sie es.

Inmitten dieser Fröhlichkeiten und Pracht erhielt ich einen Brief von meinem Vater aus Dublin, der mir den schwachen Gesundheitszustand meiner Mutter anzeigte und mir zugleich ihren sehnlichen Wunsch mittheilte, dass ich, wenn auch nur für wenige Monate, nach Dublin zurückkehren möchte. Um seine Zeit schrieb mir Herr Linley aus London, dass er und Herr Sheridan sich sehr glücklich schätzen würden, mich für das Drury Lane-Theater zu gewinnen; dass Stephen Storace bald nach Wien kommen werde und (er) ersucht habe, um für sie ein Engagement mit mir abzuschliessen. Ich gebe zu, dass ich mich sehr nach meiner Mutter sehnte, allein für jetzt war nicht daran zu denken, da die Saison ihren Zenith erreicht hatte.

*) Damals wusste ich noch nicht, was sich mir seitdem als Thatsache erwiesen hat, dass diejenigen, welche beim gewöhnlichen Sprechen stottern, sehr deutlich beim Singen articuliren. Der ausgezeichnete Bassist Sedgwick war ein Beispiel davon, wie auch die schöne Frau Inchbald, die Schriftstellerin.

Für den Sommer begab sich der Kaiser nach Laxenburg, wohin die Mitwirkenden an der italienischen Oper ihm natürlich zu folgen genöthigt waren; wir verbrachten dort drei Monate, wie gewöhnlich alles Angenehme und Prächtige geniessend; kein besonderer Zwischenfall fand statt, und zu Ende des Sommers kehrten wir wieder nach Wien zurück.

Im Frühjahr des Jahres 1787 waren sehr viele Engländer in Wien; unter ihnen befanden sich Lord Belgrave, der jetzige Earl of Grosvenor mit seinem Erzieher, Herrn Gifford, welcher eine der grössten Zierden der literarischen Welt war, Lord Bernard, der jetzige Earl of Darlington, Lord Dungarvan, jetzt Earl of Cork, Lord de Clifford, Lord Carberry, Earl of Crawford, Sir John Sebright, Oberst Lennox, Herr Dawkins, Herr John Spencer und viele andere vornehme Herren, welche alle jung und lebensfroh waren — vielleicht zu ausgelassen nach dem Geschmack des phlegmatischen Deutschen, die niemals unter sich von einem »Row« gehört hatten, aber jetzt wurden sie darin eingeweiht. Die englischen Edelleute und Herren errichteten einen Club in einem Hause an der Strasse am Graben und speisten gewöhnlich dort zusammen. Ich hatte oft die Ehre, an ihren Mahlzeiten Theil zu nehmen, und wage zu behaupten, dass an einem ihrer Diners mehr Pfropfen gesprungen wurden als am selben Tage in ganz Deutschland. Wenn die Oper vorüber war, so gab es noch einen andern Ort, wo Viele zusammentrafen, und dieser Ort war nichts weniger als der Laden eines Krämers. Hier sollte der beste Champagner und Rochhorner im Lande zu haben sein. Ich war sein beständiger Besucher. Hinter dem Laden befand sich ein Zimmer, in das nur Wenige zugelassen wurden, denn es war nicht für die Oeffentlichkeit. Hier fanden wir immer ausgezeichneten Parmesankäse, Anchovis, Oliven und Anderes. Ein Tischtuch war nicht vorhanden, aber Jedes bekam ein grosses Stück braunes Papier anstatt der Serviette.

Ich meine, ich hätte jetzt den Wein in meinem Keller, der während meines Aufenthaltes in Wien in jenem Zimmer getrunken wurde. Alles war gewöhnlich, ausgenommen die Austern, welche alle sehr alt waren. Triest ist der nächste Ort, um sie zu erlangen, und diese Stadt ist zu weit von Wien entfernt, so dass sie niemals allzu frisch kamen — aber die Deutschen essen sie ebenso gern alt.

Einige der englischen Herren wünschten Pferderennen hier einzuführen. Der Kaiser gewährte ihnen huldvoll die Erlaubniss, und dass in der Umgebung Wiens ein beliebiges Stück Land auszusuchen, und sie wählten einen gewissen Theil im Prater. Sie ritten ihre Pferde selbst. Ich erinnere mich recht gut, dass Earl of Darlington, Earl of Grosvenor, Lord Carberry, Lord de Clifford und Sir John Sebright etc. die Reiter waren. Für die guten Wiener war dies ein ganz neues Schauspiel — und Hoch und Niedrig, Vornehm und Gering drängte sich zum Prater, um die englischen Lords als Jockeys zu sehen. Das Volk schien bezaubert. Der Kaiser liess durch seine polnischen Garden die Bahn frei halten, damit den Reitern keine Störung begegne; alles ging nach Ordnung und Regel, und der Tag verlief zur Zufriedenheit und zum Vergnügen aller Betheiligten.

Stephen Storace kam endlich von England in Wien an und brachte mit sich ein Engagement für seine Schwester als Primadonna für die komische Oper unter Gallini, dem Director des Operntheaters in London. Ihr Contract bei mit dem folgenden Carneval hier zu Ende; sie nahm das Engagement an, und ich wünschte sehr, ihr zu folgen und nach Dublin zu gehen, um meine Eltern zu sehen. Ich erhielt eine Audienz bei dem Kaiser in Schönbrunn. Ich erzählte Sr. Majestät, dass ich käme, um mir seine Erlaubniss zu erbitten, nach dem bevorstehenden Carneval auf sechs Monate nach Dublin gehen zu dürfen, um meine Mutter zu sehen. Er erwiderte: »Sechs Monate werden nicht genügen; nehmen Sie zwölf und ihr Salair soll Ihnen für

diese Zeit erhalten bleiben. Ich werde dem Grafen Rosenberg die nöthigen Befehle ertheilen.« Ich fragte um die Erlaubniss in London einige Male auftreten zu dürfen, falls es für mich vortheilhaft sein sollte, solches zu thun. »Sicherlich« antwortete er, »Sie thun recht, von Ihrer Zeit und Ihren Talenten den besten Gebrauch zu machen; nehmen Sie jedes Engagement an, welches vortheilhaft für Sie zu sein scheint, und wenn Sie nichts Besseres zu thun wissen, kommen Sie zu unserm Theater zurück und Sie werden angenommen.« Er geruhte weiterhin mich zu fragen, wie ich zu reisen beabsichtigte, und bezeichnete mir die besten Wege und Bequemlichkeiten zwischen Wien und Paris. Ich hatte die Ehre ihm die Hand zu küssen und kehrte nach Wien zurück.

In der folgenden Nacht passirte mir etwas Besonderes. In den Ridotto-Sälen wurde gespielt. Ich war in meinem Leben niemals diesem modischen Vergnügen ergeben gewesen, aber an jenem unglücklichen Abend rebellirte etwas in mir. Ich verlor an einen galanten englischen Oberst vierzig Zechinen; zwanzig baar, hatte ich nur bei mir, welche ich zahlte und versprach die andern zwanzig im Laufe der Woche zu bezahlen. Ich ging nach Hause und zu Bette und bereute meine Thorheit. Am andern Morgen kam Nancy Storace zu mir. »So« sagte sie »ich höre Sie haben die letzte Nacht gespielt und nicht blos alles Geld verloren was Sie bei sich hatten, sondern auch noch Schulden gemacht — solche Schulden sollten nicht einen Augenblick unberichtigt bleiben; wenn Sie heute oder morgen nach England kommen und es unter Engländern bekannt werden sollte, dass sie um mehr Geld gespielt hätten als Sie überhaupt besassen, so würde Ihnen diess einen Charakter geben, welchen Sie, wie ich weiss, nicht verdienen. — es muss sofort in Ordnung gebracht werden.« Darauf legte sie das Geld hin und veranlasste mich zu gehen und meine Verbindlichkeiten zu erfüllen. Ein solcher Act rechtzeitiger uneigennütziger Freundschaft war edel und ist von mir niemals vergessen worden.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen

Für Pianoforte und Violine

Sonate (No. 2 in C-moll) für Pianoforte und Violine componirt von **S. de Lange.** Op. 69. Pr. 6 ℳ. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1880.

Nicht etwa *in der Form*, sondern in ihrer sonstigen Haltung oder, wenn man will, Schreibweise hat die Sonate etwas Eigenthümliches, das zuerst vielleicht den Einen oder Andern veranlassen dürfte, mit seinem Urtheil zurückzuhalten. Referent hat sich sehr bald hinein- und Interesse an dem Werk gefunden, das tief und nachhaltig genug war, um wirklichen Genuss von ihm zu haben. Durch Allgewalt der Erfindung reisst der Componist nicht mit sich fort, aber er versteht das Eine aus dem Andern logisch zu entwickeln, ungekünstelt thematisch zu arbeiten und so ein organisches Ganzes herzustellen, für das unser Interesse geweckt und festgehalten wird. Was im Einzelnen etwa anstossbar oder aber sonderbar erscheinen sollte, tritt in den Hintergrund, sofern man das Ganze im Auge behält. Das Werk hat die gewöhnlichen vier Sätze und ist formgewandt geschrieben, enthält auch keine aussergewöhnlichen technischen Schwierigkeiten. Wenn zum ersten Satz (in C-moll, in C-dur schliessend) der schöne melodische Seitensatz besonders hervorgehoben wird, so sollen damit die übrigen Theile des Satzes nicht in Schatten gestellt werden. Mit einer weichen ausdrucksvollen Melodie beginnt auch das in der Stimmung wohlgelungene *Andante* in As-dur. Der dritte Satz, Menuett in C-moll, regt angenehm an und hat Charakter. Eine eigenthümliche Stelle von 14 Takten findet sich am Schlusse auf Seite 17, die manchem nicht schön klingen wird, zumal in ihrem *Moll*ten Takt, der man aber theoretisch kaum etwas wird anhaben können. Das Trio der Menuett bildet ein dem ersten Theil wirksam gegenüber gestelltes *Più lento* in C-dur $^3/_4$ Takt. Im letzten Satze (in C-moll, in C-dur schliessend) herrscht reges Leben, das vom melodischen Element trefflich gehoben wird. Geist und Stil der Sonate lassen den echten Künstler erkennen, der da weiss, was er will und der ohne jegliche Gefallsucht sein Ziel zu erreichen strebt. Weise Sparsamkeit in Verwendung des Trabalo oder Tremandoartigen dürfte ihm für die Zukunft zu empfehlen sein. Clavier- und Violinspielern, welche Verehrer von Kammermusik sind, wird auch dieses Werk willkommen sein.

F. K.

Musikalisches aus Paris

Concerts populaires im Circus. Diana, antike Dichtung von Herrn E. Guinand, Musik von Herrn Benjamin Godard. — Die Componisten als Orchesterdirigenten. — Concert und Compositionen der Mlle Heritte-Viardot in Stockholm. — Erinnerungen eines Sängers von Herrn G. Duprez. — Jahressitzung zur Prüfung der Eleven des Conservatoire. — Adelina Patti.

(Schluss.)

Aus Anlass der Componisten und Orchesterchefs spenden die Stockholmer Journale dem zweifachen Talente der Mlle Heritte-Viardot, der Tochter der ausgezeichneten Sängerin, sehr grosses Lob sowohl als Orchesterchef wie als Componistin. Sie hat ein von ihr in dem grossen Saale der musikalischen Akademie zu Stockholm gegebenes Concert selbst dirigirt und dabei mehrere ihrer Compositionen zu Gehör gebracht: Fragmente aus ihrer Oper »Die Feste des Bacchus« ein Trio, Couplets, einen Frauenchor und einen Marsch, wie auch andere Fragmente einer komischen Oper, betitelt »Lindoro«, welche vergangenen Winter in Weimar mit Erfolg aufgeführt worden ist.

»Originelle Conception, tiefe Kenntniss des Orchesters und seiner Hülfsmittel, lebendige, erhabene und farbenreiche Phantasie hatte das Publikum an den Compositionen der Mlle. Heritte-Viardot zu bewundern. Alle Stücke wurden auf das wärmste applaudirt, und sie selbst in ihrer doppelten Rolle als Autorin und Orchesterchef gerufen.«

Also spricht das »Post Tidningar«, »Aftonbladet« und das »Dagblad« äussern sich ebenso rühmend.

Wenn man in Paris, etwa in der Opéra-Comique, ein Werk von Mlle Heritte-Viardot — was schon längst hätte geschehen sollen — aufführen würde und ihr die persönliche Direction der Aufführung überliesse, so würden ohne Zweifel andere weibliche Componisten ihr Beispiel nachahmen, und dann bekäme die Frage der Componisten als Orchesterchefs nicht nur eine neue Wendung, sondern auch von einem ganz anderen Gesichtspunkte aus behandelt werden. —

Herr Duprez hat kürzlich seine Memoiren veröffentlicht, die er »Erinnerungen eines Sängers« betitelt. Er ist eben ein Sänger, der sich sehr gern dessen erinnert, was mit seiner Person und seinen Erfolgen zusammenhängt. In Folge dessen spricht auch Herr Duprez in seinem Buche viel von sich und von den Triumphen, die ihm zu Theil geworden sind. Allein er thut es mit so viel Naivität und Bonhomie, dass es nicht möglich ist, ihm deshalb einen Vorwurf zu machen. Wenn zum Beispiel der Name irgend eines grossen Künstlers ihm in die Feder geräth, so hält er sich nicht lange bei den biographischen Details auf, die ihm ohne Zweifel uninteressant scheinen; er erzählt eine Anekdote, und das ist alles. Die Anekdoten überwuchern übrigens sehr in dem Buche des Herrn

Duprez. Es giebt sie uns, wie sie ihm in den Sinn kommen, ohne lange zu wählen. Eines Tages, als er von Turin nach Lucca reiste und mit seinem Vetturino in Gesellschaft einer schwangeren Frau (Mme. B.) und eines Mönches fuhr, bäumten sich an einem Kreuzwege die Pferde und nicht abergläubischer Aberglauben unter der Peitsche des Automedon und wollten nicht vorwärts. In Florenz, wo die Frau des Impresario, der ihn engagirt hatte, sich allen sehr ihrer Bewunderung beim Anhören seines Gesanges hingab, empfing dieselbe von der Hand ihres Gatten ein paar mächtige Ohrfeigen. In dem Laden eines Antiquitätenhändlers traf er mit Walter Scott zusammen und stritt sich mit dem berühmten Romancier um eine florentinische Bronze, für die er ein paar Thaler mehr gab, als dieser. In Livorno machte er die Bekanntschaft der Malibran und erzählt uns, in welch wenig poetischer Weise die grosse Sängerin einen Abends äusserst beseitigt wurde, dass sie an einer Muschelkleie »frutti di mare« gegessen hatte. Hierauf berichtet er uns, dass er in der Hauptprobe des »Wilhelm Tell« einen grünen Frack mit goldenen Knöpfen getragen habe. Sein Debut an der grossen Oper ist der Culminationspunkt seiner Carrière und einer der schönsten Triumphe, welcher einem Künstler beschieden sein konnte. Und während er ganz damit vertraut ist, von seiner Aufregung, von seiner Freude und dem Enthusiasmus des Publikums zu erzählen, vergisst er nicht, uns zu sagen, dass die Absätze seiner Stiefeletten viel zu hoch waren. Kaum hatte er die Bühne betreten und sich umgewendet, um zu den ihn umringenden wackeren Schweizern zu sprechen, als er auch schon ein unterdrücktes Lachen durch den Saal gehen hörte. »Die Ursache dieser Heiterkeit waren die Absätze, welche derselbe mein Director noch mit Gewalt hatte grösser machen wollen. Ich liess mir nichts davon weniger nichts anmerken und haben mir blos nur noch möglichst wenig umzuwenden.« Aber leider würdigt er dabei nicht mit einer Silbe das Talent der Mme. Doros und erwähnt ihrer nur ganz nebenher! Er hat ihr einen einfachen Zwischensatz, um uns zu sagen, dass die Rolle der Wilhelms von Dérivis Sohn dargestellt wurde. Von Alizard, der sein guter Freund war, spricht er nur, um ihm einen ziemlich geschmacklosen Scherz über Mme. Rosine Stoltz in den Mund zu legen. Dagegen ist in dem Buche des Langen und Breiten über Fiorentino zu lesen. Der Kritiker und der Sänger liebten sich wenig. In Folge eines Artikels, der im Jahre 1854 im »Constitutionel« erschien, strengte Herr Duprez gegen Fiorentino einen Diffamationsprocess an. Aber vermöge der Intervention des Herrn Perrin, Directors der Opéra-Comique, wurde die Sache beigelegt. Fiorentino machte sich sogar eine authentische Urkunde verbindlich, von Herrn Duprez und den Mitgliedern seiner Familie nie nicht anders als in den geziemendsten Ausdrücken zu sprechen.

Es war um das Jahr 1849, als Herr Duprez die grosse Oper verliess. Aber eine neue Carrière öffnete sich ihm. »Der Moment war gekommen für den dramatischen Sänger«, sagt er, »den Platz dem Meister, dem Componisten zu räumen, denn ich glaubte, stets diesen Titel zu verdienen, da mich ein unbesiegbarer Hang zur Composition trieb.« Herr Duprez erzählt uns nun die Odyssee seiner Opern, wenn auch ohne Zweifel mit einer Beimischung von Bitterkeit, doch mit dem Ausdruck der Aufrichtigkeit, der man überkommen muss. Und er tröstet sich über seine Misserfolge mit dem Gedanken, dass unter analogen und gleich ungünstigen Umständen die Autoren des »Wilhelm Tell« und der »Hugenotten« auch nicht glücklicher gewesen wären als er.

Herr Duprez war der Freund von Scudo. Man merkt es an der Art und Weise, wie er sich über das Sujet von Benvenuto Cellini und über Hector Berlioz äussert. Ich führe diese Stelle an, ohne etwas daran zu ändern.

»Der Favorit von Auber im Jahre 1838 war eine zweite Schöpfung, denn ich kann diese Bezeichnung keineswegs der Rolle geben, die mir Berlioz in seiner Oper Benvenuto Cellini übertrug, welche in demselben Jahre gegeben wurde und nur drei Aufführungen erlebte. Man weiss, dass das Talent Berlioz', übrigens eines ausgezeichneten Musikers, gerade kein melodisches war. Ich hatte von ihm bei der berühmten Leichenfeier zu Ehren des Generals Damremont in der Invalidenkirche ein Requiem gesungen, aber das mein Freund Montpou äusserte, dass, »wenn Berlioz in die Hölle käme, seine Strafe darin bestände, ein Hirtengedicht von Florian in Musik setzen zu müssen.« Benvenuto Cellini war etwas dermaassen für meine italienischen Ohren so befremdlichen Inspiration geschrieben. Ich war bei dem Erscheinen dieser Oper gerade im Begriffe, zum dritten Mal Vater zu werden. An dem Tage der dritten Aufführung ging ich von Hause weg, indem ich Mme. Duprez in der Erwartung eines Ereignisses zurückliess, das mir sehr wenig Ruhe gönnte. Nachdem ich bis dahin nur Töchter hatte, wünschte ich nur leidenschaftlich einen Sohn. Ich bat deshalb den Doctor Gasnault, der sich der Kranken annahm, mir ohne Verzug Nachricht zu geben, wenn meine Frau einen Buben gewonnen würde.«

»Als ich nun während der letzten Arien auf der Scene war, sah ich meinen treuen Doctor in den Coulissen mit strahlendem Antlitz. Die Freude liess mich den Kopf verlieren. Wenn man bei einer so complicirten und gelehrten Musik, wie sie Berlioz componirt hat, einmal in Verwirrung geräth, ist es nicht leicht, sich wieder zurecht zu finden. Ich zog mich daher ziemlich schlecht aus der Affaire. Das war übrigens nicht die Ursache des geringen Erfolges von Benvenuto Cellini, wofür mich der Autor verantwortlich machte und mir stets gram blieb. Es trat sofort der Umstand ein, dass Duponchel es müde wurde, ein Werk aufzuführen, das ungeachtet seiner Neuheit weniger wirkte als alte Stücke, und dass Benvenuto Cellini auf Nimmerwiederkehren in das Archiv wanderte.«

Nachdem dann Herr Duprez ein langes Capitel dem Ausdrucke seiner persönlichen Gedanken über das Sujet der Form und der Entwicklung gewidmet hat, welche dem lyrischen Drama zu geben ist — Gedanken, die er nach seiner Behauptung in dem Oratorium »Samson« realisirte — erzählt er den denkwürdigen Abend der ersten Aufführung der »Jeanne d'Arc« im Théâtre-Parisien und versetzt nebenbei Berlioz einen zweiten Hieb, nicht als Componisten, sondern als Guitarristen. Hierauf spaziert er mit uns in die schattige Kühle von Valmondois, einem hübschen kleinen Dorfe, wo er im Jahre 1853 Maire wurde, und vergisst nicht uns zu sagen, dass dies die Zeit war, wo er ein lyrisches Theater von Marionetten erfand, welche die Ehre hatten, in den Tuilerien vor dem Kaiser und dem päpstlichen Nuntius Fragmente aus »Robert«, der »Favoritin« und »Giselle« zu singen. Das war, meint er, »etwas Ausserordentliches«, und der Graf Bacciochi versicherte ihm, »dass man sich bei Hofe noch niemals so gut unterhalten habe.«

Alles in Allem ist das Buch des Herrn Duprez eine angenehme Lectüre, der es nicht an Interesse fehlt. Es ist, »ohne jeden Anspruch auf schriftstellerisches Talent« geschrieben, von einem Manne, der eine gute Meinung von sich hat, und von einem grossen Künstler, der mit der ...lichen Offenheit zu sagen wagt: »an diesem Tage bin ich applaudirt, an jenem bin ich ausgepfiffen worden.« —

Die für die Prüfung der Eleven des Conservatoires bestimmte Jahressitzung hat kürzlich in dem Saale der Rue bergère stattgefunden. Sämmtliche Eltern der Eleven waren zugegen. Dem Herrn Ambroise Thomas haben wir die Wiedereinführung dieser Prüfungen zu verdanken, die immerhin interessant sind, wenn sie auch die Schwäche oder Unerfahrenheit eines oder des andern der Vorgerufenen bekunden. In diesem Jahre wurde ein überwiegender Platz der classischen Musik einge-

rinne. Die Namen Beethoven, Weber, Händel, Mendelssohn und Spontini standen auf dem Programm. Harold, Kreuzer und Verdi fanden sich auch darauf vor. Das Orchester hat mit viel Feuer die Ouvertüre zu »Zampa« und mit einer merkwürdigen Nebenbetonung jene zum »Sommernachtstraum« ausgeführt. Herr Piccaluga hat mit seiner so sympathischen Stimme eine Arie aus dem »Ballo in maschera« gesungen. Mde. Griswold-Hess auch in einer Arie aus »Julius Cäsar« von Händel, und Mlle. Hall in einem Duett aus »Ferdinand Cortez«, das sie mit Herrn Soutarre sang, nach der Art, wie sie gewisse Silben aussprachen und betonten, vermuthen, dass sie beide Engländerinnen seien. Ich irrte mich jedoch; nur eine derselben ist jenseits der Manche geboren, die andere ist eine Amerikanerin. Der Erfolg des Concerts war auf Seite der Mlle. Vacher-Gese und des Herrn Rivarde, welche mit grossem Stil und grosser Vollendung des Spiels das Andante mit Variationen und das Finale der Kreutzer-Sonate aufgeführt haben.

Der Gesang der Meermädchen aus »Oberon«, welchen das Programm, ich weiss nicht warum, eine »Barcarole« nannte, wurde in viel zu langsamem Tempo genommen und um das Zehnfache zu stark gesungen. So aufgeführt ist das köstliche und poetische Stück fast nicht zu erkennen. Und warum liess man es im Chor singen, nachdem es doch ein Solo in zwei Strophen ist, in welche sich das erste und das zweite Meermädchen theilen? So schreibt es wenigstens die deutsche Partitur vor, die man hier hätte ansehen dürfen.

Von der Arie des Huon, welche Herr Latourche sang und die allerdings sehr schwer ist, will ich lieber schweigen. Es scheint, dass der junge Mann grosse Angst hatte; das ist wohl möglich, aber leider ist es zu spät, es wieder gut zu machen.

Mme. Patti verlässt Paris, nachdem sie vor einem gewählten Publikum, das um Mai zu hören, die Plätze sehr theuer bezahlte, höchst bedeutende Erfolge ihrer Virtuosität und der Nanglarde [illegible] hatte. Noch einige Tage, und die Lampions, welche die Façade des Théâtre de la Gaîté erleuchtet hatten, werden ausgelöscht sein. Man fragt sich nun, wo die Sänger, mit welchen der impresario Merelli die Mme. Patti und Herrn Nicolini umgeben hatte, ihre freie Zeit zubringen werden?

L. v. St.

Berichte.

Lübeck.

Der 11. und 12. Juni dieses Jahres sind Tage, welche in der Musikgeschichte unserer Stadt Ereignisse bilden, auf welche mit Freude und inniger Befriedigung zurückzublicken ist. Ein Comité, in dem unser unermüdlicher, rastlos thätiger Musikdirector Stiehl wurde, traf man überein, ein Musikfest zu veranstalten, bei welchem der Andrang von fremden Zuhörern so bedeutend wurde, dass den beschaulichen Aufmerksamkeit derselben als einem localen wohl nicht mehr entsprechend anschliessen konnte. Das Hauptwerk des ersten Tages, »die erste Walpurgisnacht«, gelangte zu würdigster Wiedergabe. Chor wie Orchester standen vortrefflichen Leistungen der Solisten ebenbürtig zur Seite. Unter den Solovorträgen errang das Tripelconcert für Pianoforte, Violine und Cello mit Orchester von Beethoven den grössten Beifall und wird diese Leistung der Solisten: Frl. Jeanne Bunkar, Herr Musikdirector Jean Bunkar, Herr Hugo Bunkar mit Recht als die Glanznummer des Abends bezeichnet. In diesem Trio bestand in der That eine bewunderungswerthe Einheit, Klarheit und Durchsichtigkeit des Zusammenspiels. Der Geist des »Begründers des Florentiner Quartetts« erbebte auch auf seine hochbegabten Kinder übergegangen zu sein, deren jugendliche Künstlerschaft immer dem Vortrage dieses grösseren Werkes auch in Pianofortesolovorträgen, Nocturne Cismoll von Chopin, Traumeswirren von Schumann und Albumblatt von Rangert und dem exquisiten Vortrage eines Capriccio aus Grützmacher das Entzücken aller erregt hat. Eingeleitet wurde das Concert durch die schwungvoll ausgeführte Ouvertüre zu »Euryanthe«. Die folgende Alt-Arie aus »Semele« von Händel gab Frl. Fides Keller Gelegenheit, ihre schöne sympathische Altstimme im besten Lichte zu entfalten. Frau Müller-Ronneburger gewann die Herzen durch den schönen Vortrag der Arie »Ocean, du Ungeheuer«. Die zweite Abtheilung begann mit einem neuen Violoncellconcerte von Fr. Grützmacher, vorgetragen von Herrn Jean Becker. Der hochbedeutende geistige Inhalt desselben kam durch den Vortragenden zur schönsten Geltung. Die Anklänge an Beethoven erinnernde Einfachheit der Motive des ersten Satzes, die durchsichtige Instrumentation bekunden ein hervorragendes Compositionstalent, nicht minder geringe erscheint daran Schwierigkeiten für das Soloinstrument reiche, in vollem Leben pulsirende letzte Satz. Einen wohlthuenden Gegensatz ist dazu das duftige Andante, dem auch in der Instrumentation insbesondere reizvolle Seite abgewonnen ist. Das Concert wird voraussichtlich in diesem Winter auf den Concertprogrammen erscheinen. Den Schluss des Tages rundete die »erste Walpurgisnacht« von Mendelssohn. Zu den Gesangssolisten gesellten sich hier in Herren d. Modem und Herrn Hungar zwei schöne, ihres Könnens vollbewusste Männerstimmen. Chor und Orchester leisteten unter der umsichtigen Leitung des Herrn Musikdirector Stiehl ihr Bestes. Der 12. Juni brachte den Sängern einen anstrengenden Tag; morgens nämlich die Probe, abends die Aufführung des hauptsächlich auf vocaler Basis beruhenden Werkes von Max Bruch: »Die Glocke«. Darüber, dass diese schöne Aufgabe, die bereits im verflossenen Winter das Publikum hoch erfreute, von Neuem glücklich gelöst wurde, herrschte im Publikum nur eine Stimme. Herr Stiehl wusste das Ganze mit Energie und Umsicht zusammen zu halten. An der Spitze des Orchesters bemerkten wir mit Vergnügen als Vorgeiger Herrn Jean Bunkar, sowie dessen Söhne, ferner den bekannten Contrabassvirtuosen Lathe aus Schwerin und andere Mitglieder der Schweriner Hofkapelle. All die schönsten Nummern des Werkes sind mit auch diesmal erschienen, der Chor »Bene mit der Freude«, das Terzett mit Quartett und Chor »O zarte Sehnsucht«, die Chöre »Der Mann muss hinaus« und »Heilige Ordnung«, nicht zu vergessen den Schlussgesang, welcher das Werk den zwei ten Tages und des grossen Festes würdig beschloss. Die Solisten erwarben sich gleichmässig reichen Beifall durch die Hingabe an ihre dankbaren Aufgaben.*) Den Gebern und Mitwirkenden werden diese beiden Musikfesttage unvergesslich bleiben als Tage der Erhebung und Erbauung für das Gemüth.

A.

*) Die neue Glockencomposition von Bruch wird man schwerlich zu diesen »dankbaren Aufgaben« rechnen können, am wenigsten für normal gebildete Sänger, da ein kein einziges Stück für Sologesang [illegible], welches schön geformt und von bedeutendem Inhalt wäre. *D. Red.*

◆ **(Joseph Müller †.)** Am 10. Juni starb in Berlin nach langem Leiden der Bibliothekar und Kassirer an der Königlichen Hochschule für Musik daselbst, Herr Joseph Müller, im Alter von 41 Jahren. Den Lesern der Allgemeinen Musikalischen Zeitung ist er durch seine Thätigkeit als Redacteur dieses Blattes, welche sich vom Jahr 1870 bis Ende 1871 erstreckte, in Erinnerung. Der Verstorbene war eine Autorität auf dem Gebiete der Bibliographie. Sein Katalog der musikalischen Abtheilung der Königlichen und Universitäts-Bibliothek zu Königsberg in Pr. (Bonn, Marcus 1870) ist eine der besten bibliographischen Leistungen unserer Zeit und in seiner Art ein Musterwerk. Die im Vorworte versprochene dritte Abtheilung ist leider nicht erschienen. Das Manuscript lag fertig da, aber dem Verfasser fehlten die Mittel zur Veröffentlichung und ein Verleger, der die bedeutenden Kosten [illegible] hätte, wollte sich nicht finden. Seit Müller von der Redaction der Zeitung zurückgetreten war, arbeitete er an einem chronologisch-thematischen Verzeichniss der Werke Haydn's. Seine umfangreiche Bibliothek enthielt hochbedeutende Seltenheiten und namentlich werthvolle musikwissenschaftliche Werke. Den nahen Tod voraussehend verkaufte er sie vor wenigen Wochen an einen Berliner Antiquar. In der Führung seiner Autographensammlung war Müller von rühmlicher Sorgfalt — eine Eintragung genauen vollständigen Notizen, der geborenen Forschungs- und Bibliotheks-beamte. Eine quälende Lungenkrankheit hinderte ihn freilich schon länger als ein Jahr an jeder ernsten wissenschaftlichen und amtlichen Thätigkeit und setzte ihm endlich im besten Mannesalter dahin. Die Musikwissenschaft, der er als vortrefflicher Bibliophile geliefert hat und bei längerem Leben ohne Zweifel noch gleich werthvolle Arbeiten geliefert haben würde, wird sein Andenken in Ehren halten.

[449] Neuer Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Cracoviennes.

Polnische Lieder und Tänze

(Dritte Folge)
für das
Pianoforte zu vier Händen
componirt von
SIEGMUND NOSKOWSKI.
Op. 7.

Heft I. Pr. 3 M 50 Pf

No. 1 in Fis moll	Pr. M 1. 50.
No. 2 in G dur (Ein Hochzeitsreiter)	- - 1. 50.
No. 3 in F dur	- - 1. 00.

Heft II. Pr. 3 M 30 Pf

No. 4 in B moll	Pr. M 1. 50.
No. 5 in Es dur	- - 1. 50.
No. 6 in G moll	- - 1. 50.

[444] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Compositionen
von

RICHARD BARTH.

Romanze

für Violine mit Begleitung des Orchesters.
Op. 3.
Partitur 3 M. Stimmen 4 M. Mit Pianoforte 3 M 50 Pf

Neue deutsche Tänze

für Pianoforte zu vier Händen.
Op. 5.
Preis 4 M.
Für Pianoforte zweihändig bearbeitet vom Componisten
Preis 3 M 50 Pf

Lieder und Gesänge

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.
Op. 2.
Complet 3 M. Einzeln: No. 1—7 à 50 und 80 Pf

Sechs

Lieder und Gesänge

von Hans Schmidt
für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.
Op. 4.
Complet 4 M. Einzeln: No. 1—6 à 50 und 80 Pf

Erste Begegnung.

Gedicht von Walther von der Vogelweide
für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung.
Preis 1 M.

[448] In meinem Verlage sind erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Zwölf grosse Concerte

für Streichinstrumente
von

G. F. Händel.

Op. 6.
Vollständige Orchesterstimmen 22 Mark netto.

Violino I concertino	Preis M 4. 50 netto.
Violino II concertino	- - 3. 50. -
Violino I ripieno	- - 3. 50. -
Violino II ripieno	- - 2. — -
Viola	- - 3. — -
Violoncello (e Cembalo I.)	- - 2. 50.
Contrabasso (e Cembalo II.)	- - 3. 50. -

Diese Stimmen enthalten auf dem Cembalo die Musik wie G. F. Händel sie geschrieben und seiner Zeit auch in Stimmen herausgegeben hat.

Die vollständige Partitur
dieser zwölf Concerte
(Band 30 der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft)
ist durch die Verlagshandlung für 10 Mark netto zu beziehen.

Leipzig und Winterthur. J. Rieter-Biedermann.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

[450]

Lieder und Gesänge

von

Johannes Brahms.

Für Pianoforte allein
von
Theodor Kirchner.

No. 1. »Wie bist du, meine Königin, durch sanfte Güte wonnevoll« (Op. 32. No. 9.) Pr. M 2. —.
- 2. Ein Sonett »Ach könnt' ich, könnte vergessen sie« (Op. 14. No. 4.) Pr. M 1. 50.
- 3. Die Mainacht »Wann der silberne Mond durch die Gesträuche blinkt« (Op. 43. No. 2.) Pr. M 1. 50.
- 4. Ständchen »Gut' Nacht, gut' Nacht, mein liebster Schatz« (Op. 14. No. 7.) Pr. M 1. 50.
- 5. Von ewiger Liebe »Dunkel, wie dunkel in Wald und in Feld« (Op. 43. No. 1.) Pr. M 2. —.
- 6. »Sind es Schmerzen, sind es Freuden«, aus den Magelone-Romanzen (Op. 33. No. 3.) Pr. M 2. —.
- 7. »Ruhe, Süssliebchen, im Schatten« aus den Magelone-Romanzen (Op. 33. No. 9.) Pr. M 2. —.
- 8. Auf dem See »Blauer Himmel, blaue Wogen« (Op. 59. No. 2.) Pr. M 2. —.
- 9. »So willst du des Armen dich gnädig erbarmen?« aus den Magelone-Romanzen (Op. 33. No. 5.) Pr. M 1. 50.
- 10. »Muss es eine Trennung geben« aus den Magelone-Romanzen (Op. 33. No. 12.) Pr. M 1. 50.
- 11. »Wie froh und frisch mein Sinn sich hebt« aus den Magelone-Romanzen (Op. 33. No. 14.) Pr. M 2. —.
- 12. »O komme, holde Sommernacht« (Op. 58. No. 4.) Pr. M 1. 50.
- 13. Serenade »Leise, um dich nicht zu wecken« (Op. 58. No. 8.) Pr. M 2. —.
- 14. »Dein blaues Auge hält so still« (Op. 59. No. 8.) Pr. M 1. 00.
- 15. »Wenn du nur zuweilen lächelst« (Op. 57. No. 2.) Pr. M 1. 00.
- 16. »Es träumte mir, ich sei dir theuer« (Op. 57. No. 3.) Pr. M 1. 00.
- 17. »Strahlt zuweilen auch ein mildes Licht« (Op. 57. No. 6.) Pr. M 1. 00.
- 18. Die Spröde »Ich sahe eine Tigrin« (Op. 58. No. 3.) Pr. M 1. 00.
- 19. Schwermuth »Mir ist so weh um's Herz« (Op. 58. No. 5.) Pr. M 1. 00.
- 20. Agnes »Rosenzeit wie schnell vorbei« (Op. 59. No. 5.) Pr. M 1. 00.
- 21. Sandmännchen: »Die Blümelein sie schlafen« (Volkskinderlieder) Pr. M 1. 00.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur Friedrich Chrysander.

Leipzig, 7. Juli 1880. Nr. 27. XV. Jahrgang.

Inhalt: Zur Herausgabe der Briefe Mozart's. (Schluss.) — Michael Kelly's Lebenserinnerungen. Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. (Fortsetzung.) — Zum Gesangunterricht. (Aus dem Tagebuche eines Gesanglehrers von Joh. S. Vanesei.) — Aus München. (Ueber Goldmark's Oper »Königin von Saba«.) — Anzeiger.

Zur Herausgabe der Briefe Mozart's.

(Schluss.)

Briefe an Puchberg, Mozart's Freund und Ordensbruder, sind in den »Mozartiana« 41 veröffentlicht, nur sechs derselben waren vorher schon bekannt. Ein Datum, oder eine Notiz, welche die Stelle des Datums vertritt, tragen zehn. Den Brief S. [illegible] hat Mozart mit drei Unterbrechungen vom 10. bis 14. Juli geschrieben, da er ihm sehr schwer wurde, »den [illegible]« auf S. [illegible] ist Schreib- oder Druckfehler für »den 14ten«. Von den elf undatirten Briefen setze ich drei in das Jahr 1788. Auf S. [illegible] steht ein Brief, der laut Puchberg's Notiz am 17. Juni dieses Jahres geschrieben sein wird. Puchberg wird darin über eine Subscription beruhigt. Mozart will »die Zeit um einige Monathe mehr hinaussetzen«. Was es hiermit für eine Bewandtniss hat, zeigt Brief S. [illegible]. Mozart bittet um 100 Gulden »bis künftige Woche, wo meine Academien im Casino anfangen, bis dahin muss ich nothwendigerweise mein Subscriptions-Geld in Händen haben«. Wir ergänzen also, dass die Subscription geringen Erfolg gehabt hat (im Jahre 1789 ging es Mozart nicht besser damit, s. S. 13), und dass er deshalb den Beginn der Concerte noch hinausschob. Es ist auch der förmlichere, weniger vertrauliche Ton der Briefes S. [illegible] zu beachten, der denselben von Briefen der Jahre 1789—91 abhebt und auf eine frühere Zeit schliessen lässt, da der Schreiber dem Adressaten noch fremder gegenüberstand. Ist Brief S. [illegible] vom 17. Juni, so werden wir diesen in den Anfang desselben Monats setzen dürfen. An die angekündigten Concerte knüpft sich wie von selbst noch eine Vermuthung. Im Juni, Juli und August 1788 schrieb Mozart bekanntlich seine drei letzten Symphonien. Es war nicht seine Art, dergleichen Werke ohne einen festen praktischen Zweck zu componiren. Sicherlich waren diese Symphonien bestimmt, in den Subscriptions-Concerten zur Aufführung zu kommen.

Auf die Art, wie es Mozart wünschte, konnte Puchberg ihm nicht helfen; er bittet ihn daher, ihm auf andere Weise Geld zu verschaffen (27. Juni 1788, s. S. [illegible]). Seine Lage war sehr traurig, er fürchtet »Ehre und Credit zu verlieren«. In die nun folgenden Wochen, also etwa um den Anfang Juli, scheinen mir die Briefe S. [illegible] und S. [illegible] zu gehören. Sie offenbaren, dass auch die indirecte Hülfe Puchberg's ausgeblieben, und anderes Constanze auf den Tod erkrankt war.

Dem Jahre 1789 muss Brief S. [illegible] zugewiesen werden. Neujahr steht bevor, im nächsten Monat soll eine Oper Mozart's zum ersten Male gegeben werden. Es kann nur *Così fan tutte* gemeint sein, deren erste Aufführung den 26. Januar 1790 stattfand, auf dasselbe Jahr führt uns die Erwähnung der »Arbeit für den König von Preussen«, d. h. der drei Streichquartette, welche im Mai 1790 vollendet waren. Mozart schreibt, »morgen« (von dem Tage, da er den Brief aufsetzt, gerechnet) könne der Abends keine Musik bei ihm sein, aber Donnerstag lade er Puchberg um 10 Uhr Vormittags zu einer kleinen Operprobe. Auf Donnerstag fiel der 31. December, also ist der Brief höchst wahrscheinlich vom 29. December 1789. Er steht hiernach in enger Beziehung zu dem Brief vom 20. Januar 1790 (Nottebohm S. [illegible]). Mozart hatte um 100 Gulden gebeten, Puchberg schickte zunächst nur 300, erbot sich aber bald darauf aus freiem Antriebe brieflich, dem Freunde auch die übrigen 100 Gulden noch zu leihen, falls er derselben bedürfe. Darauf der »jener zweite Brief« als Antwort. Die Erwähnung der Streichquartette bietet in der Folge noch mehrfach einen sichern Anhaltspunkt. So für Brief S. [illegible]. Auf die in ihm ausgesprochene Bitte schickt Puchberg am 17. Mai 100 Gulden; dies ist wohl auch wohl das Datum des Briefchens. Den »künftigen Samstag«, also der 22. Mai, will Mozart seine neuen Quartette bei sich machen, da er dies ganz allgemein sagt, so müssen wir annehmen, dass sie alle drei bis dahin fertig gewesen sind. Die Thatsache wird durch eine weiter unten zu erwähnende Briefstelle bestätigt, und beweist, dass die Angabe des thematischen Katalogs, nach welchem der letzte der Quartette im Juni 1790 componirt wäre (Köchel Nr. [illegible]), unrichtig ist. Wichtiger noch im Interesse der Chronologie ist eine andere Anmerkung in dem Briefe S. [illegible]: »Ich habe nun sehr grosse Hoffnung bey Hofe. Denn ich weiss zuverlässig, dass *N. N.* meine Bittschrift nicht, wie die andern begünstigt oder verdammt, heraufgeschickt, sondern zurückbehalten hat.« Dies ist ein gutes Zeichen. Nohl hat (Nr. 227) den Brief nach dem Autograph mitgetheilt. Für *N. N.* wird bei ihm, ebenso wie bei Jahn (III² [illegible]), gelesen »der K[önig]«. Dass Mozart sich bei »König« Leopold — die Krönung zum Kaiser fand erst den 4. October 1790 in Frankfurt statt — um die zweite Kapellmeisterstelle und den Musikunterricht in der königlichen Familie bewarb, wissen wir auch sonst (s. Jahn III² [illegible], vergl. Nottebohm S. [illegible]). Es fragt sich aber, ob an diese Bemühungen hier zu denken ist. In derselben Stelle wird noch auf eine andere Bittschrift angespielt. Jahn und Nohl lesen freilich »andern« statt »anderes«, und dann würde der Sinn ein ganz verschiedener sein. Gut wäre es, wenn hierüber Gewissheit hergestellt werden könnte. Vorläufig aber halte ich Nottebohm's Lesart für die richtige und finde die Veranlassung zu der »andern« früheren Bittschrift an den König im Brief S. [illegible] berührt. Mozart machte sich, wie man aus diesem Briefe ersieht, um so grössere Hoffnungen, als

er den Schritt unter Mitwirkung des Baron Swieten that. Er war erfolglos, zugleich schwand die Aussicht auf baldige Verbesserung seiner Finanzen und Mozart war nun genöthigt, wie er S. 68 schreibt, bei Wucherern Geld aufzunehmen. Ich setze daher den Brief S. 67 f. in die Zeit gleich nach dem Regierungsantritte Leopold's, also in die zweite Hälfte des März oder des April. Dass Mozart sich gerade in dieser Zeit mit Händel's Leben abgab, ist erklärlich, da er laut Katalog im Juli 1790 das Alexanderfest und die Cäcilienode instrumentirte (Köchel Nr. 591 und 592).

Vor den 17. Mai (S. 58), doch nicht um vieles früher, fällt auch der Brief S. 60 f., weil Mozart hier die Quartette als noch nicht vollendet bezeichnet, aber doch schon an den Stich denkt. Anfang Juni endlich ist er dabei, sie für ein Spottgeld zu verkaufen, um nur Geld in die Hände zu bekommen. Dieses sagt er in dem Briefe S. 55 f., dessen Datum wieder genau zu bestimmen ist. Das Logis in der Währingergasse war im Mai 1789 aufgegeben, Mozart wohnte der Billigkeit halber einstweilen in Baden, und kam nur, wenn es höchst nothwendig war, zur Stadt. Die Oper, welche er dirigiren will, ist Così fan tutte, die am 6. Juni 1790 wieder aufgenommen wurde (Jahn II[2] 817). Der Brief ist also von demselben Tage; dass darf um so sicherer angenommen werden, als am folgenden in Baden eine Messe Mozart's aufgeführt wurde, wobei er doch wohl zugegen gewesen sein wird.

Für das Jahr 1791 habe ich unter den undatirten wieder nur einen Brief namhaft zu machen. Er steht S. 65 und ist zwischen dem 20. und 27. April geschrieben, wie sich dies näher aus dem Inhalte des Briefs vom 13. April 1791 (S. 58) leicht ergiebt. Das Datum der Briefe S. 67 und 69 f. muss dahingestellt bleiben. Es mögen endlich die Briefe an Puchberg nach der Zeitfolge geordnet hier Platz finden: Anfang Juni 1788 (Nottebohm S. 50 f.), 17. Juni 1788 (Nottebohm S. 52 ff. Nohl Nr. 254), 27. Juni 1788 (Nottebohm S. 53 f. Nohl Nr. 255), Anfang Juli 1788 (Nottebohm S. 52 und S. 55), 12.—14. Juli 1789 (Nottebohm S. 12 ff.), 17. Juli 1789 (Nottebohm S. 60 ff. Nohl Nr. 256 — woselbst das Jahr unrichtig angegeben), 29. December 1789 (Nottebohm S. 53 f.), 20. Januar 1790 (Nottebohm S. 57 f.), 20. Febr. 1790 (Nottebohm S. 59 f.), März oder April 1790 (Nottebohm S. 67 f.), 8. April 1790 (Nottebohm S. 54 f. Nohl Nr. 255), Anfang Mai 1790 (Nottebohm S. 63 f.), 17. Mai 1790 (Nottebohm S. 58 f. Nohl Nr. 257), 6. Juni 1790 (Nottebohm S. 55 f.), 14. August 1790 (Nottebohm S. 67 f.), 13. April 1791 (Nottebohm S. 58), zwischen 20. und 27. April 1791 (Nottebohm S. 65), 25. Juni 1791 (Nottebohm S. 58, Nohl, Nr. 275). Unbestimmbar: Nottebohm S. 67 und 69 f. —

Die Chronologie der Briefe glaube ich hiermit in Ordnung gebracht zu haben. Eine heikle Frage ist die nach der Zuverlässigkeit der Text-Ueberlieferung. Nottebohm hat schon darauf aufmerksam gemacht, und es ist in der That einleuchtend, dass eine beträchtliche Menge der Briefe in das Breitkopf-Härtel'sche Manuscript nur nach Copieen eingetragen sein können. Auf dem Wege der doppelten Abschrift, durch welchen der Inhalt vieler Originale zu uns gelangt ist, konnte sich allerdings manche Unrichtigkeit einschleichen. Von kleinen der Briefe existiren die Originale noch. Vergleicht man mit ihnen den Breitkopf-Härtel'schen Text, so ist das Resultat kein sehr günstiges. Nicht nur Fehler, sondern auch einzelne Auslassungen stellen sich heraus. Allerdings enthalten auch die Abdrücke nach den Autographen bei Nohl Nr. 251, 253, 267, 272, 276 (vergl. Nottebohm S. 50, 52, 55, 57, 62) einiges, was unmöglich richtig sein kann, und es wäre, um zu einer begründeten Auslese zu gelangen, vor allem eine neue, sorgfältige Collation nothwendig. Nottebohm hat wohl zu Brief B. 20 eine solche vorgenommen, sagt aber nichts von Abweichungen, die meines Vermuthens doch gewiss vorhanden sind.

Immerhin bietet das Breitkopf-Härtel'sche Manuscript gegenüber den Briefen, welche man bisher auch nur durch Abschriften kannte, ein Mittel, manche Stelle zu berichtigen, und es muss gesagt werden, dass selbe Jahn's Briefmittheilungen keineswegs von Lese- oder Druckfehlern frei sind. So wird z. B. der Anfang eines Briefes an den Vater (Nottebohm S. 5, Jahn II[2] 606 f., Nohl Nr. 71) an zwei Stellen durch Nottebohm's Ausgabe emendirt, während freilich eine dritte Stelle bei Nottebohm unrichtig ist. »Plappert« für »plagt« (S. 25, Z. 23), »Kammerdieners« für »Kameraden«, »Bernsdorf« für »Bernstorff« (S. 31, Z. 4, 13), »Ulme« für »Uebung«, »Vogt« für »Probst« (S. 22, Z. 18, 15) — um nur ein paar Stellen noch anzuführen — sind offenbare Berichtigungen. Dagegen ist allerdings auch die Zahl der Stellen nicht klein, wo die älteren Lesarten bei Jahn und Nohl ungezweifelt das richtige boten. Solche finden sich z. B. auf S. 18, 26, 30. An der letztgenannten Stelle sind die Fehler des Breitkopf-Härtel'schen Manuscripts so offenbar (»Gerichtes« für »Gewichtes«, »agger« für »agger«), dass ich nicht recht begreife, weshalb Nottebohm sie nicht verbessert hat.

Wo kein älterer Text zur Vergleichung vorliegt, muss man die fehlerhaften Stellen nach inneren Anzeichen herauszufinden suchen. Zwar wenn Nottebohm S. 57, Z. 9 v. o. für verderbt hält, so glaube ich, dem er irrt. Out eux ist nichts anderes, als das im Munde der Engländer corrumpirte autre eux; man braucht also von dem vorhergehenden Worte Compositeurs nur den letzten Buchstaben zu streichen, so ergiebt sich ein unzweideutiger Sinn. Uebrigens aber stösst man auf bedenkliche Stellen genug. Dass es S. 31, Z. 24 »freylich« für »herzlich«, Z. 8 »Das Gr.....de bestens«, S. 34, Z. 9 v. u. vor »dem Direktor Wiehelm« »statt« fehlt, S. 75, Z. 3 »abhängen« aus »abhangen« verschrieben ist — solche und ähnliche Dinge sieht man leicht. Aber was heisst S. 75, Z. 4 »und den doppelten Lambier mit Wachs vermuinen?« Giebt es einen annehmbaren Sinn, wenn wir S. 14, Z. 2—6 lesen: »ob ein paar Monathen muss mein Schicksal in der geringsten Sache auch entschieden seine?« Und dergleichen findet sich mehrfach. Der Conjecturalkritik ist also hier noch ein Feld eröffnet. —

Es sei endlich als dritter Punkt berührt: die Sacherklärung. Ich sage wohl nicht zuviel: bei manchen Briefen hat man das Gefühl, als ob man im Nebel seinen Weg suche. Es kommen in den Briefen viele Anspielungen auf locale Verhältnisse und eine Menge Namen oder Namen-Andeutungen vor, die heutzutage selbst für den geborenen Wiener nur zum kleinsten Theile noch verständlich sein dürften. Hier wäre ein sorgfältiger Commentar von nöthen. Wenn Mozart schreibt: »Was glaubst Du denn, ich bin angetroffen? — das Mädchen, welche er oft mit uns bei Auge-Gottes Verstecken gespielt hat — Büchner glaub ich kann sei« (S. 61), so wird erst ernst der Inhalt ...mir Zeile begreifen, der nicht weiss, dass Mozart 1781 bei Constanzens Mutter auf dem Peter im Hause »zum Auge Gottes« gewohnt hat. S. 68 wird zweimal ein gewisser Wetzlar erwähnt; ist es der Baron Wetzlar, welcher Mozart in den früheren Jahren seines Wiener Aufenthaltes sich so hilfreich erwies? Wer ist Montecuculi (S. 60)? was hat es mit der Familie Rehberg, Wildburg, Schwingenschuh für eine Bewandtniss? Jene Zeit liegt nicht soweit zurück, dass man solche Fragen ganz ohne Aussicht auf Beantwortung thun müsste. Eine genaue Kenntniss der in Mozart's Kreise erscheinenden Personen macht die Verhältnisse, unter welchen die Briefe geschrieben wurden, erst recht lebendig. Die Schwierigkeiten der Erklärung sind freilich um so bedeutender, als sehr häufig an Stelle der Namen nur ein N. N. gesetzt ist. Dieses rührt in den wenigsten Fällen von Mozart selbst her; meistens hat wohl seine Wittwe Sorge getragen, dass bei der Copie die wirklichen Namen unterdrückt wurden. Ein Takt und Pietät ist es ein köstliches Ding. Aber eine soweit getriebene Geheimthuerei

bei Personen, die uns gar nicht um ihrer selbst, sondern allein noch um Mozart's willen interessiren, macht den aufmerksamen Leser doch unruhig. Es mag sein, dass in manchen Fällen nicht viel darauf ankommt, ob man weiss, wer hier oder dort gemeint sei. Da aber das werthvolle biographische Material einmal vorliegt, hat man auch die Pflicht, es so genau und vollständig verstehen zu lernen, wie möglich. Einige schätzbare Notizen hat Nottebohm schon gegeben (die Vermuthung »Lichnowsky« auf S. 34 trifft wohl nicht zu; es ist doch der Arzt gemeint, mit dem sich Mozart abfinden will?); sehr vieles aber bleibt nach dieser Richtung hin noch zu thun übrig. Mit einiger Aussicht auf Erfolg wird die Aufgabe einer Sacherklärung zu diesen Briefen nur von jemandem unternommen werden können, der mit den localen und gesellschaftlichen Verhältnissen des damaligen Wien genau bekannt ist. Vielleicht fühlt sich Nottebohm durch diese Zeilen angeregt, gelegentlich selbst einmal die Arbeit anzugreifen. Es wäre dankenswerth, wenn er sich dann nicht auf die von ihm jetzt herausgegebenen Briefe beschränken wollte. Auch bei den schon bekannten Briefen Mozart's hat die orientirende Einführung und die Specialerklärung noch meistentheils zu leisten.

Philipp Spitta.

Michael Kelly's Lebenserinnerungen.

Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

III.

Aufenthalt in Wien.

(Schluss.)

Kelly's Abenteuer mit einem böhmischen Officier. Unglücklicher Carneval. Junge Engländer erschlagen Franzosenstaaten. Streit des Stephen Storace mit einem Sardellscher. Abreise nach London. Abschied von Mozart.

Ungefähr zwei Monate hiernach traf ein unglücklicher Umstand ein, der alle meine Zukunftspläne hätte zerstören können. Ein junger böhmischer Officier von hoher Stellung in kaiserlichen Diensten setzte sich in den Kopf, dass ich ihn in der Neigung der Gräfin S. verdrängt hätte. Obgleich ich ihn des Gegentheils versicherte, that er alles Erdenkliche, um mich zu erniedrigen und zu beleidigen. Er liess mich bewachen, wohin ich auch ging, und bestach sogar meinen eigenen Diener, um ihm meine Geheimnisse zu verrathen. Ich kümmerte mich jedoch nicht im geringsten um seine Drohungen.

Eines Abends, als ich die Rolle des Ritters in Paisiello's Oper »La Frascatana« gespielt hatte, entledigte ich mich meines Rockes, behielt aber mein sonstiges Theatercostüm an und warf einen Mantel über, um bei einem Freunde zu Abend zu essen. Die Oper endete später als gewöhnlich, und die Unterhaltung bei meinem Freunde verzögerte sich bis zwischen vier und fünf Uhr Morgens. Als ich nach Hause ging, war es ziemlich dunkel, aber ich konnte doch bemerken, dass mir zwei Männer folgten. Als ich in die Italienische Strasse einbog, kamen sie mir nach und stiessen mich an eine Mauer. Sie waren in Mäntel gehüllt; ich erkannte in dem Einen Graf U. und im Andern meinen Gefährten, Baron S., einen Officier desselben Regiments. Ich verlangte in des Kaisers Namen, in dessen Dienst ich sowohl stehe als sie, sie möchten mich loslassen. »Nein, Schurke!« war die Antwort, »bis du unsern Verdacht als begründet erklärst, ist dein Leben in unseren Händen.« Ich bestand auf meine Versicherung, wohl den geringsten Umgang mit der bewussten Dame zu haben. Der Baron antwortete: »Du lügst, du Schuft!« und schlug mich ins Gesicht. Sofort gab ich ihm den Schlag mit solcher Heftigkeit zurück, dass mein Gegner rücklings niederfiel. Als ich mich befreit sah, ergriff ich die Gelegenheit und lief fort, da ich meiner Ansicht nach mein Leben nur durch Flucht retten konnte.

Ich war noch nicht weit gelaufen, als die Polizisten, die dort Nachts die Strassen entlang patrouilliren, mir begegneten, indem sie ihre Schwerter auf meine Brust hielten, geboten sie mir stillzustehen — während meine Verfolger mit auf den Fersen und bereit waren, mit ihren Säbeln mich niederzuhauen. Diese beiden liebenswürdigen Officiere gaben mich bei der Polizei für einen Räuber aus, und die Schützer der Nacht wollten mich gerade mit zur Wache zerren, aber indem sie dieses thaten, rissen sie meinen Mantel auf und sahen das reichgestickte Costüm, in welchem ich gespielt hatte. Ich hatte meine beiden Uhren in der Tasche und meine Diamantringe an den Fingern. Als die Polizisten das sahen, sagte der eine zum andern: »Dieser kann unmöglich ein Dieb sein.« Ich theilte ihnen mit, dass ich ein zum Hofe gehörender Sänger sei und bat sie, mich zu meiner Wohnung zu führen, wo sie sich von der Wahrheit meiner Angaben überzeugen würden. Aus Zartgefühl wünschte ich die Angelegenheit, in welche der Ruf eines weiblichen Wesens verflochten war, zu verheimlichen, allein meine heldenmüthigen Gegner (welche mir noch immer folgten) schworen, dass sie die Ersten sein würden, diesen ganzen Hergang zu veröffentlichen, und obgleich ich ihnen jetzt entwischt sei, sie ein andermal Rache nehmen würden, wobei ich ihr Gros beinahe sei. Ich sagte ihnen, dass ich, da ich sie jetzt kenne, für jeden Bürgerstolz, alle ihre Mordangriffe zu verhindern wissen werde, aber ungeachtet ihres feigen Benehmens sei ich doch vollkommen bereit, ihnen als Mann zu begegnen. Mit Rachepläne und Drohungen entfernten sie sich, und die Polizei führte mich sicher zu meiner Wohnung, wofür ich sie reichlich belohnte.

Der erste Besucher am folgenden Morgen war mein Freund Dr. O'Roche, welcher mir mittheilte, dass ihm der ganze Hergang der letzten Nacht im Militär-Kaffeehause bekannt geworden sei, und dass ich in weniger als vierundzwanzig Stunden mein Leben für mein Betragen zu vertheidigen haben werde. Der Doctor bat mich, auf jeden Fall mit meinem gütigen Freund und Gönner Marschall Lacy zu sprechen, auch mit dem Fürsten Karl Lichtenstein, dem Gouverneur Wiens. Diese durchlauchtigsten Personen riethen mir, den ganzen Hergang dem Kaiser zu berichten, und Fürst Lichtenstein versprach, Se. Majestät auf meinen Bericht vorzubereiten.

Da der Zugang zum Kaiser für Alle frei war, suchte ich Audienz und wurde mit folgendem gnädigen Empfang beehrt. »Nun, O'Kelly«, sagte Se. Majestät, »ich habe vernommen, dass Ihnen vorige Nacht ein sehr unangenehmes Ereigniss zugestossen ist. Fürst Lichtenstein hat mir alles darüber berichtet. Ich wünsche nichts über die Dame zu hören, das mögen Sie bei sich behalten, und in diesem Punkte haben Sie sich ein Ehrenmann gezeigt; ich wünsche nur aus Ihrem Munde zu vernehmen, wie der Streit mit meinen Officieren begann.« Ich erzählte ausführlich, wie Alles sich ereignet hatte, ausgenommen eins. Der Kaiser versprach mir volle Genugthuung und liess die beiden Helden sofort zu sich beordern. Sie erschienen vor ihm, und er fragte sie, wie sie wagen könnten, die Gesetze zu brechen. Der Graf sagte, dass ich der Schuldige sei, indem ich seine Absichten auf eine Dame, für die er eine Neigung hege, entgegentrete, denn ohne diese Störung würde er aller Wahrscheinlichkeit nach Erwiderung finden. Der Kaiser machte meiner besten Erinnerung nach folgende Bemerkung: »Verhalten Sie, mein Herr, weil Sie eine Dame lieben, die Sie gleichgültig sind, glauben Sie gerechtfertigt zu sein, sich gegen diejenigen, die sich zufällig ihrer Gunst erfreuen, schlecht benehmen zu dürfen, meine Gesetze, mein Herr, haben Ihrer

Bosheit weder zum Opfer fallen, noch gereicht es meiner Armee zur Ehre, sich mit einem Manne zu benehmen, welcher sich in einer seiner Stellung so unwürdigen Weise beträgt. Es ist nicht nur die Pflicht meiner Officiere, unter einander den Frieden zu erhalten, sondern auch ihn unverbrüchlich gegen die Versuche Anderer zu wahren. Ihre Handlungsweise wird Sie gerechter Weise in den Augen der ganzen Armee brandmarken. Auf offener Strasse griffen Sie diesen jungen Menschen an, dessen Leben Sie ihm feiger Weise in einem Augenblicke zu nehmen gesucht haben, wo er unbewaffnet war, und mit Drohungen, welche seinen Widerstand unmöglich machten. Sie versuchten Ihr Betragen zu rechtfertigen, indem sie bemerkten, dass Sie Ihrer Geburt und Stellung in der Gesellschaft eine Blösse geben würden, wenn sie sich die Beleidigung eines Bühnensängers gefallen liessen, welchen Sie an Rang so weit unter sich stehend betrachteten. Der Kaiser bemerkte: »Der Sänger, den Sie vorgeben zu verachten, ist ein Ehrenmann, aber was Sie betrifft, so haben Sie wie Mörder gehandelt, und von diesem Augenblicke an halte ich Sie für unwürdig, ferner in meinen Diensten zu bleiben; ich werde daher den Befehl ertheilen, Sie aus der Armee zu entlassen.« Am nächsten Tage wurde Sie öffentlich degradirt.

Der ganze oben erwähnte Vorfall erschien in allen öffentlichen Zeitungen und verbreitete sich durch ganz Deutschland. Ich hatte die Freude, von allen Seiten zu hören, dass des Kaisers Entscheidung als gerecht anerkannt wurde, und als ich am ersten Abend wieder auf der Bühne erschien, wurde ich mit wiederholten Bravorufen empfangen, was, wie ich mir schmeichelte, bedeuten sollte, dass das Publikum mein Benehmen durchaus billigte.

Jetzt rückte der Carneval heran. Ich theilte Stephan Storace mit, dass ich die Erlaubniss vom Kaiser zu meiner Abreise erhalten habe und daher ihn und seine Schwester und Mutter am Ende des Festes nach London begleiten würde; er möge sich nur die Eigenthümer von Drury Lane wissen lassen, dass ich mein Glück in ihrem Theater zu Anfang April versuchen, aber mich auf keine festen Bedingungen einlassen werde; diese würde ich bei meiner Ankunft in London selbst arrangiren und ich zweifle nicht an unserer Uebereinstimmung.

Der Carneval entfaltete mehr Pracht als gewöhnlich. Wien war überfüllt mit Fremden aller Nationen und vieler Orden, ausser denjenigen die ich schon erwähnt habe. Die Redouten-Bälle waren sehr besucht, und Alles war Glanz und Vergnügen. Besonders wurden die Engländer sehr geachtet und geliebt — aber ach! es waren ungefähr ein halbes Dutzend unter ihnen (ich will sie nicht nennen), welche gelegentlich dem fröhlichen Gotte opferten und erhitzt vom Wein in den Strassen umherschlenderten und dabei Lust verspürten, das Lampenzerbrechen einzuführen, was sie eines Abends mit so grossem Erfolg betrieben, dass in der Grabenstrasse und Umgebung keine heile Lampe mehr zu finden war. Die Kunst, Lampen zu zerschlagen, kannten die ungebildeten jungen Wiener nicht, und gross war ihr Erstaunen und ihre Bestürzung, so lange in unwissendem Zustande gelebt zu haben; aber die Polizei, welche diese Wissenschaft nicht unter ihren Lieblingsthemen verzeichnet, schon willig gab den Professoren dieser neuen Kunst zu verstehen, dass sie den Schaden bezahlen und bei Wiederholung ihrer siegreichen Feldzüge ins Gefängniss wandern müssten.

Es war mir sehr unangenehm, dass es einmal geschah, obgleich sich nicht mehr als ein halbes Dutzend daran betheiligt hatte, denn mit dieser Ausnahme hätte sich kein gebildeter Mensch mit grösserem Anstande benehmen können. Man erfuhr jedoch, dass der Kaiser sehr ungehalten darüber war und den Befehl ertheilt hatte, die ersten, die den Frieden brechen würden, in Haft zu nehmen.

Vier Tage vor meiner Abreise nach England hatte ein kleines contre-temps unsere Reisepläne bei nahe zerstört. Wir speisten in den Ridotto-Sälen am Abend und mein Freund Stephan Storace, der ein sprüchwörtlich nüchterner Mensch war und für Alles Sinn hatte, Trinken ausgenommen, nahm einige Portionen von schäumendem Champagner zu sich, was ihn ziemlich verwirrt machte. Er begab sich in den Ballsaal und sah seine Schwester mit einem Officier in Uniform und Stiefeln mit Sporen tanzen. Beim Herumdrehen im Walzer verwickelten sich seine Sporen in dem Kleide der Storace und beide fielen nieder, zur grossen Belustigung der Umherstehenden. Stephan, welcher glaubte, seine Schwester sei absichtlich in diese Lage gebracht, wurde persönlich beleidigend gegen den Officier; es entstand ein grosser Wirrwarr, welchem dadurch ein Ende gemacht wurde, dass ein halbes Dutzend Polizisten Storace ergriffen und ihn mit sich zur Wache trugen, wohin ihm mehrere englische Herren folgten. Der Gardeofficier war sehr gutmüthig und gestattete uns, Speisen und Champagner zu besorgen; wir verbrachten die ganze Nacht bei Storace, und welch eine lustige Nacht! Am Morgen trennten wir uns, aber Storace war genöthigt in Haft zu bleiben, bis weitere Befehle gegeben würden. Er war jedoch durchaus nicht niedergeschlagen; er dachte, wie er mir mittheilte, an das italienische Sprichwort:

»Non anderà sempre così come dovrà
Il piccolo cane quando nascesse
Il resto alla fine la curva sarà corta.«

Ich war entschlossen, einen kühnen Versuch zu wagen, um ihn am Abend zu befreien. Ich stellte mich in den Corridor, durch welchen der Kaiser nach dem Diner zu seinem Studirzimmer ging. Er sah mich und sagte: »Nun O'Kelly, ich glaubte Sie schon auf dem Wege nach England?« »Ich bin nicht fort, Sire«, antwortete ich, »mein Freund, der mit mir reisen wollte, wurde gestern Abend verhaftet.« Hierauf theilte ich Sr. Majestät mit, wie sich Alles zugetragen. Er lachte über den Wahnsinn des betrunkenen Componisten, zu fechten, und sagte: »Es thut mir leid um Storace willen, denn er ist ein Mann von grossem Talent, aber ich bedauere zu bemerken, dass einige von Ihren englischen Vornehmen (gentry), welche reisen, jetzt ganz anders als früher zu sein scheinen. Früher reisten sie, nachdem sie die hohe Schule verlassen hatten; — es scheint mir, dass sie jetzt reisen, bevor sie in der Schule gewesen sind.« Hier verliess mich Se. Majestät mit den Worten: »Bon voyage, O'Kelly, ich werde den Befehl ertheilen, Storace sogleich frei zu lassen.«

Der nächste Morgen brachte ihm die Freiheit. Ich verabschiedete mich von meinem gütigen Patron Sir Robert Keith, den Marschällen Lacy und Laudon und Allen, die mich mit ihrer Gastfreundschaft und ihrem Ansehen beehrt hatten. Ich nahm gleichfalls Abschied von dem unsterblichen Mozart, wie von seiner reizenden Frau und Familie; er gab mir einen Brief mit an seinen Vater Leopold Mozart, der am Hofe zu Salzburg lebte. Ich konnte mich kaum von ihm losreissen und beim Abschied weinten wir Beide*). In der That, die Erinnerung an die vielen glücklichen Tage, welche ich in Wien verlebte, wird nie aus meinem Gedächtniss schwinden.

(Fortsetzung folgt.)

*) Kelly lernte Mozart in der glücklichsten und hoffnungsvollsten Zeit kennen. Mit der Abreise der italienisch-englischen Sänger wandte sich für Mozart alles zum Schlimmen, was die Leser schon aus [illegible] erfahren haben. Die längere Anwesenheit dieser Sänger, namentlich Kelly's, in Wien würde die Lage des grossen Mannes vielleicht viel günstiger gestaltet haben.)

Zum Gesangunterricht.

Aus dem Tagebuche eines Gesanglehrers von **Joh. B. Tenzenal.** Leipzig in Commission bei C. Matthes 1879. 50 Seiten 8.

Ein Freund, mit dem nicht sehr deutlichen Namen »Herr N. N.« bezeichnet, las die Aufzeichnungen, welche der Verfasser lediglich zum Privatgebrauche gemacht hatte, fand Gefallen daran, zog das Beste heraus und gab den Rath, dieses zu drucken. Der Autor folgte ihm in aller Bescheidenheit, und so ist die musikalische Literatur um ein kleines Büchlein reicher geworden.

Die Musik scheint Herrn Tenzenal zur Zeit noch eine in ihrer Art unfertige Kunst zu sein, »deren Styl und Form noch gar nicht recht festgestellt sind« (S. 24). Diese Ansicht kommt daher, dass der Verfasser, wie seine ganze Schrift beweist, nur den modernen Theil unserer Kunst kennt. Da ist es allerdings kein Wunder, dass ihm »Styl und Form noch zu wackeln« scheinen. Seite 37—38 wird eine Lanze für Liszt und H. v. Bülow gebrochen: »Ihr Einfluss könnte ein grossartiger geworden sein, und ist es, wenn Liszt nicht so weltbefangen, so schwierig bescheiden und Bülow nicht so sorglos wäre.« Diese Erklärung ihres mangelnden Compositions-Erfolges hat jedenfalls das Verdienst, neu zu sein. »Von der bewährten Gesangsmethode der alten Italiener« meint der Verfasser, »fabele man unendlich viel« (S. 42). Es kann schon hieraus entnommen werden, und das weiterhin Gesagte bestätigt es, dass auch dann diese alte gepriesene Lehre für ihn wesentlich fabelhaft geblieben ist. Er hängt dem Neuen an, und wir wollen zu Nutz und Frommen unserer Leser aus den 51 Aphorismen diejenigen hier zusammenstellen, welche sein Verfahren beim Unterrichte deutlich machen. Man wird ohne Zweifel darin einen denkenden Künstler erkennen.

»1.

»Es gehört eine sehr feine Gabe der Werthschätzung dazu, um in allen möglichen Beziehungen das Echte in der Kunst von dem Imitirten zu unterscheiden. Im Gesange hat man zuerst, gleich im Anfang beim Tonansatz und bei der zu bestimmenden Tonbildung, die weitgehendsten Beobachtungen anzustellen, um das individuell Eigenthümliche der Lage, der Kraft, der Tonverbindung und der Tonfärbung zu finden. Eine angewöhnte, forcirte, gedrückte oder gedämpfte Redeweise oder sonstige Behandlung des Kehlkopfes, die in provinziellen Eigenthümlichkeiten der Sprache ihren Grund haben können, üben entschieden auf den zu bildenden Ton einen wichtigen Einfluss aus, und dieser kann demnach ein günstiger oder nachtheiliger sein, je nachdem das ganze Organ davon beeinflusst worden ist. Später muss die Aufmerksamkeit sich auf die nähere und reinste Verbindung der Töne in allen Intervallen und Lagen richten. Hierauf folgt die richtige Wahl im stufenweisen Fortschreiten der Uebungen, sowohl was die Behandlung der verschiedenen Vocale, als auch die Verbindung derselben mit den Consonanten betrifft. Wenn man bis dahin gelangt ist, dass durch mühsames Ueben jedes einzelnen Tons derselbe innerhalb des ganzen Stimmumfanges biegsam geworden ist, dann erst gehe man zum Studium des Vortrages über, bei welchem es ebenfalls nothwendig ist, wo möglich noch viel vorsichtiger und wählerischer zu Werke zu gehen, als bei den Grundübungen der Töne.

»2.

»Die Individualität, die Stimmmittel, den Zustand der geistigen Bildung, überhaupt die Summe alles dessen, was zur musikalischen Anlage gehört, muss der Lehrer bei dem Schüler ganz genau vorher prüfen, denn aus all diesem zusammengenommen ergiebt sich die Methode und das einzelne Lehrverfahren. Wie kann man eine Sache kunstgerecht behandeln ohne deren kleinsten Eigenthümlichkeiten und Eigenschaften gründlich zu kennen! Oft genug stellen sich dann im Verlauf des Studiums Umstände, Erscheinungen, Veränderungen und besondere Ereignisse in der Stimm-Entwickelung heraus, welche den Lehrer zu besonderem Eingreifen und zu Modificationen des Lehr-Verfahrens veranlassen. Daraus folgt die Wichtigkeit und der hohe Ernst der Aufgabe des Gesanglehrers. Diese Aufgabe ist um so schwieriger und fordert um so gebieterischer die ganze Kraft und den Willen des Lehrers heraus, als sie erfüllt werden soll an dem ihm gewöhnlich bisher unbekannten Schüler, und zwar womöglich in kürzester Zeit und trotz allen sonstigen hindernden Umstände.

»3.

»Oft ist es die Hauptaufgabe des Lehrers, das Missverhältniss zwischen Kehlkopfschwäche und Athemkraft oder umgekehrt durch passende Uebungen zu ändern.

»4.

»Stimmen von der Natur gross angelegt, d. h. solche, denen grosse Kraft und Dehnbarkeit des Tones gegeben ist, haben sich gewöhnlich vorwiegend der zarteren Behandlung und Aneignung des Kopftons zu befleissigen, und umgekehrt: Stimmen von zartem, lieblichem Klange, bei denen der Kopfton vorherrschend ist, müssen vorher den Brustton so viel wie möglich, jedoch mit grösster Vorsicht, nach und nach auszubilden, um ihrem Gesange noch Kraft und Fülle geben zu können.

»5.

»Meine Schüler fordern mich oft auf, ich solle doch auch wie viele meiner Collegen, eine Gesang-Schule schreiben und herausgeben. Wozu denn! um etwa die Welt glauben zu machen, ich wüsste mehr als meine Collegen? Es ist leider Gottes mit allen diesen sogenannten Schulen so viel Unfug getrieben worden, dass man sich wohl zu hüten hat, in den Verdacht zu kommen, auch Maculatur in die Welt gebracht zu haben. Die Uebungen, die ein Gesanglehrer dem Schüler zu geben hat, finden als solche auf einem Bogen Papier hinreichend Platz; alles Andere wird daraus für jeden einzelnen Sänger speciell mündlich erklärt und anempfohlen. Vocalisen und Solfeggien haben wir von vorzüglichen Lehrern so viele, dass in dieser Beziehung kein Mangel ist.

»Die Stimme ist kein fertiges Instrument, sie muss erst zu einem Instrument gebildet werden, und dann wird gelernt auf diesem Instrument zu singen. Als Instrument bildet sich die Stimme durch richtige Behandlung immer weiter aus, und je nach dem Fortschritt werden neue, eigene passende Uebungen gewählt, um immer mehr Gleichmässigkeit, Geschmeidigkeit, Fertigkeit, Wohlklang und Feinheit zu erlangen. Der Vortrag wird auch in Betreff Charakter und Geschmack erweitert und vervollkommnet und das Repertoir der Vortrags-Stücke ebenfalls mit Neuem bereichert.

»Das ist der Hergang der naturgemässen Stimm-Behandlung, abgesehen von den Ausnahmen und allerhand Modificationen bei den verschiedenen Stimmen, und dies Alles kann durch das geschriebene Wort, und wären es tausende, nicht erklärt, sondern muss ein System durch mündliche Mittheilung jedem Schüler genau angepasst werden.

»6.

»Die Behandlung und Ausbildung der Kopfstimme oder des Falsetts, richtiger für alle Stimmgattungen als Stimme genannt, bildet fast den wichtigsten Theil beim Studium des Gesanges, um dadurch eine gute, natürliche und gleichmässige Tonbildung in allen Lagen der verschiedenen Stimmen zu er-

langen Man fange mit welchem Oeffnen zarter Anspannung und präcisem Schliessen der Stimmbänder piano an, und zwar auf den Tönen, die in der Bruststimme den Tönen der Kopfstimme zunächst liegen, und suche mit offenem Munde den Kopfton so weit wie möglich herunter in die Lage der Bruststimme zu bringen. Dadurch erreicht man mit der Zeit den für den gesanglichen Vortrag so überaus wichtigen Mist-Ton d. h. eine Mischung von Kopf- und Bruststimme, welcher wiederum die Brücke zu bilden hat, die einen unmerklichen Uebergang zwischen Brust- und Kopfton ermöglicht. Durch das sogenannte Tyroler-Jodeln wird jede Stimme, der man solches zumuthet und wäre sie auch die stärkste und beste, total zu Grunde gerichtet, weil der Bruch zwischen den beiden Stimm-Registern bei solchem Gesang heraustreten soll, wogegen es in der Kunst heisst, dass dieser Bruch nicht heraustreten darf. — Sind diese Uebungen zur Erlangung eines leichten Ueberganges vom Kopf- zum Brustton, neben vielen andern gar nicht aufzuzählenden ausgeführt worden, so dürfen auch die obersten Kopftöne nicht unbeachtet gelassen werden. Darauf gehe man zum Anschwellen des Tons über, welchen piano mit leicht geöffnetem Munde anlegen und bis zum Fortissimo mit vollständig geöffnetem Munde und ruhiger Zungenlage anwachsen muss, um zuletzt wieder als Piano-Ton zu endigen. Dabei muss der Ohr sich mit dem Heraushorchen des besten, edelsten, metallreichsten Klanges ausgeschlossen beschäftigen. Der Kehlkopf muss wie angenagelt fest und stille stehen, und bei keiner Uebung unterlasse man, während des Singens den Kopf von einer Seite zur andern zu bewegen, um jede unnöthige krampfhafte Anspannung der vielen betheiligten Muskeln zu beseitigen. Bei dickem kurzem Halse ist die letztgenannte Anweisung noch mehr zu befolgen, um Dehnbarkeit, Geschmeidigkeit und Kraft derjenigen Muskeln mitzutheilen, die einen ein geschmeidigen, schnellen Oeffnen und Schliessen des Mundes bewirken sollen. Der Unterkiefer hat sich jederzeit frei und selbständig zu bewegen, wobei die Kinnbacken-Muskeln thätig sind und niemals, ausser im dramatischen Gesang, darf das Oeffnen des Mundes durch ein Hinaufwerfen des Kopfes geschehen. Trotzdem soll Alles den Kraft und Biegsamkeit der Stimmbänder, bewirken ausserdem, dass der ganze Mundhöhlung sich erweitert, dass der Gaumensegel sich hebt, die Gaumenhöhlung sich nach hinten ausdehnt, die Zunge ruhig liegt und der Kehlkopf in allen Tonlagen unerschütterlich feststeht. Fehler und Unarten in Tonbildung und Klang entstehen oft aus Nicht-Befolgung obengenannter Regeln und Vorschriften. — Die Uebung des Trillers in allen Tonlagen ist deshalb sehr wichtig zu nennen, weil sie überhaupt die Grundlage für die Beweglichkeit der Stimme bildet. Man übt den Triller am besten und sichersten, indem man mit Tönen aus der Mittellage — aber bei geöffnetem Munde — zwei oder drei Trillerschläge in der Entfernung einer grossen Secunde schnell und weich von unten und von oben stets mit weichem Ton-Ansatz und Absatz auf einander folgen lässt. Auf dieselbe Art fügt man zu dieser Uebung mit der Secunde auch die der Terz, Quarte, Quinte und wieder zurück durch Quarte, Terz zur Secunde. Es ist leicht begreiflich, dass der Secunden-Triller klarer, deutlicher und correcter werden muss, wenn man nebenbei auch gleichsam den Trillerschlag mit einer Terz, Quarte u. s. w. übt. Die Dehnbarkeit und Geschmeidigkeit der Stimme nach ihrem ganzen Umfange kommt auch der Dehnbarkeit und Geschmeidigkeit der einzelnen Tonstellung, Tonstärke und Fülle zu gute. Vocalisen können mit gleichmässiger oder abwechselnder Tonstärke und auf verschiedenen Vocalen geübt werden. Beim Solmisiren, d. h. bei der Anwendung der italienischen Notenbenennungen, müssen schon alle möglichen Schattirungen in Tonstärke und Vocalbildung gleichzeitig geübt werden. Man unterlasse überhaupt nicht, die Stimme zuerst mit italienischen, offenen Vocalen in Sylben und Worten sehr fleissig zu üben und gehe erst darnach zu der sehr schwierigen Behandlung der deutschen Sprache im Gesange über, sonst wird man schwerlich jemals Glanz und Klang in die Stimme bringen. Beschwerlichkeit des Athmens, Unreinheit im Klang der Töne, Brüchen derselben in den verschiedenen Lagen, vornehmlich in der Höhe und in der Tiefe, sind Schwächen und Fehler, die nur durch Befolgung der angedeuteten Regeln entfernt werden können. — Es ist eine falsche Annahme, wenn man sagt, in der Frauenstimme seien drei Register, in allen Stimmen existiren deren nur zwei: Brust- und Kopf-Stimme. Bei der Bruststimme werden die Stimmbänder und der ganze Kehlkopf durch die Athemkraft in volle Vibration versetzt, wogegen bei der Kopfstimme nur die Ränder der Stimmbänder vibriren. Aus dieser Erklärung wird man leicht ersehen, wie die Mischung der Register kunstgerecht zu Wege gebracht wird. Das sogenannte tiefere Brustregister in der Frauenstimme entsteht nur durch eine Verrückung der Lage des Kehlkopfes und schadet der Stimme ebensosehr, als wenn der Kehlkopf in den hohen Lagen durch Mangel an Geschmeidigkeit und Kraft in Conflict mit dem Athem geräth. —

»Um als Sänger oder Sängerin zu professo zu gelten, muss man wenigstens über die Töne innerhalb zweier Octaven unbedingt verfügen, d. h. man muss klangvoll sowohl pianissimo als fortissimo alle diese Töne, mit der Kopfstimme hervorrufen und mit der Bruststimme hinauf und umgekehrt angeben, und dabei dunkle und helle Klangfarben auf allen verschiedenen Vocalen anwenden können. Ohne diese Disposition sollte niemand daran denken, sich für einen vollendeten Sänger zu halten.«

Aus München.

(Ueber Goldmark's Oper „Königin von Saba".)

Karl Goldmark's vieractige Oper »Die Königin von Saba« kam am 11. Mai im kgl. Hof- und Nationaltheater zum ersten Mal zur Aufführung. Eine Reihe von Opern deutscher Componisten hat seit Jahren keinen dauernden Erfolg erringen können. Wenn wir nach der Ursache forschen, so tritt uns vor Allem die herrschende Richtung in der musikalischen Composition entgegen, und es kann heutzutage kaum mehr über Musik gesprochen werden, ohne Wagner dabei zu nennen. Ohne auf die Wagnerfrage näher einzugehen, mag die Behauptung gefolgen, dass die Compositionsweise, wie sie Wagner eigen ist, nur ihm allein zukommt und anpasst. Dass sie zur Weiterbildung etwa zu einer Schule, wie wir sie von Haydn, Mozart, Weber kennen, einen Ausgangspunkt bilden könnte, muss unbedingt verneint werden und kann der Nachweis an der Hand der Musiktheorie unschwer geliefert werden.*) Hieraus folgert, dass jeder Tonsetzer, der nicht aus eigener Kraft seinen eigenen Weg verfolgt, dem der Quell der Melodie nur spärlich Zufluss gewährt, auf diesem Weg einen nachhaltigen Erfolg nie er-

*) Es wäre immerhin von Werth, diesen Nachweis in einer eingehenden Darstellung wirklich zu liefern, denn die blosse Versicherung wird nur Wenige überzeugen. Das, was von früheren Meistern später nachgeahmt wurde und dadurch Schulen bildete, war anfangs auch sein individuell, schien des betreffenden Meisters unverschiebbares Eigenthum und ist seiner Besonderheit unzertrennlich wie mit. Es scheint also nicht, dass die Kritik hier einen leichten Stand hat. Sie würde aber ihre Position bedeutend verbessern, wenn sie überhaupt gegen die übertriebene Begünstigung unserer Opernwerkes Front machen wollte, denn damit würde sie den wunderen Fleck in unserer praktischen Musik berühren, von diesem Gesichtspunkte aus muss auch die Sache einmal erörtert werden. D. Red.

riegen kann. Man braucht nicht abseiter Gegner Wagner's zu sein, um zu glauben, dass seine Musik so viel Absurdes und Nichtnachahmenswerthes enthält, dass Jedem, der seine Werke zum Vorbilde nimmt, die grösste Vorsicht geboten ist und selbst dann wird die Originalität in Frage gestellt sein. Energische Charaktere beherrschen und bestimmen die Kunstrichtung ihrer Zeit; ob sie dieselbe überdauern, ist eine Frage der Zukunft; die vorläufig so lange unerörtert bleiben möge, wir möchten deshalb Carl Goldmark's Musik eben so wenig wie die seines Vorbildes Zukunftsmusik nennen. Der deutsche Operncomponist befindet sich gegenüber dem französischen often im Nachtheil, während dieser für seine Operntexte meist selten zwar Librettisten gleichzeitig findet, ist es für jenen schwierig und mühevoll, einen Dichter von Beruf zu gewinnen. Es ist deshalb begreiflich, dass die Musiker den Nachlass des fruchtbaren Mosenthal auszunutzen streben; haben doch Nicolai mit den »Lustigen Weibern von Windsor« und Grill mit dem »Goldenen Kreuz« Glück gehabt, auch die »Folkunger« sollen nicht vergessen sein. Nach diesem ist es erklärlich, dass Goldmark auch zu Mosenthal seine Zuflucht nahm und dessen »Königin von Saba« zur Composition erwählte. Besonderer poetischer Reiz wohnt der Mosenthal'schen Dichtung nicht inne; die Handlung bewegt sich auf dem beliebt gewordenen Gebiete der sinnlichen Liebe; weder der weise Salomon, noch Sulamith, die Tochter des hohen Priesters, sind ideale Gestalten; die Königin von Saba, ein begehrendes Weib, das den jungen Assad, den Verlobten Sulamith's, bestrickt und, wie aus Salomo's Aeusserung hervorgeht, auch verführt hat. Die spätere Verzeihung und Vermählung dieser an sich zwar häufig vorkommenden und poetisch künstlerisch unwillkommenen Ursache des Conflictes vermag keinen Nimbus zu verleihen, und so fällt das Interesse für die handelnden Personen gänzlich zu Boden. Die Handlung ist ausserordentlich dürftig, und der äussere prunkvolle Aufputz mit Decorationen, Aufzügen und Tänzen kann keinen genügenden Ersatz bieten. Es sei hier nur eines Momentes des Erfolges gedacht; im Beginn des dritten Actes ist ein geschmackvoll arrangirtes Ballet der Almeen von sehr guter Wirkung, es darf aber nicht übersehen werden, dass die ohnehin schleppende Handlung zum Stillstand dadurch gebracht ist. Der Inhalt der Oper ist kurz folgender: Assad, der Liebling Salomon's, war der Königin von Saba mit einer Einladung entgegen gesandt und eilt dem hohen Gast voraus. In der Halle des Palastes werden die Vorbereitungen zu seiner Vermählung mit Sulamith getroffen, die dem Bräutigam seit seiner Rückkehr nicht mehr begehrenswerth erscheint. Er gesteht Salomon den tiefen Eindruck einer ihm traumhaften Erscheinung am Fusse des Libanon, die sich ihm als verführerisches Weib aus den Wellen steigend gezeigt habe. Beim Einzuge der Königin von Saba und ihrer Begrüssung mit Salomon erkennt Assad in ihr die Erscheinung, wird aber stolz zurückgewiesen. In der mondhellen Nacht weilt die Königin im Garten, in den ihre Sclavin Astaroth Assad lockt; plötzlich tritt ihm die Königin gegenüber und entfacht den Liebesrausch bis an den grauenden Morgen und den nahenden Palastwächter verscheucht. Während der Vermählungsfeierlichkeit im Tempel erscheint die Königin abermals die Handlung unterbrechend. Assad wirft bei ihrem Anblick den Ring von sich und will den Schleier der Königin lüften, um sich Gewissheit zu verschaffen; die Königin verneint abermals ihn zu kennen. Bei der Beschwörung des ihn beherrschenden Dämons stürzt er rasend der Königin zu Füssen, wodurch er als Tempelschänder der Todesstrafe verfällt. Beim folgenden Feste durchschaut Salomon das Räthsel, weil die Königin durch das heftige Verlangen der Freilassung Assad's sich verräth. Salomon wandelt die Todesstrafe in Verbannung an der Wüste Saum, wohin ihm die Königin folgt und ihn durch ihre Liebeswerbung neuerdings verlocken will. Assad aber widersteht und verflucht die Verführerin, sich dem ewigen Richter empfehlend. Die Königin entfernt sich mit ihrem Gefolge und verschwindet in den Staubwolken des Samum, die auch Assad einhüllen. Nachdem der Sturm ausgetobt, naht sich Sulamith, die sich aus Trauer ins Asyl der heiligen Jungfrauen am Saum der Wüste zurückgezogen; ihre Gefährtinnen erblicken den erschöpften Assad, den Sulamith verzeihend in ihren Armen hält, in denen er den Geist aufgiebt.

Goldmark's Musik zeigt wie alle seine Compositionen ein sicheres Talent, das aber, wie der Factor aufweist, ohne bestimmte Leitung genöthigt und geworden ist; ihm mangelt die feine, allein durch eine strenge Schule und das Studium der classischen Meister zu gewinnende Basis. Es mag deshalb entschuldigt werden, dass er in seiner Musik mitunter ins Absurde sich verliert, und wenn wir ihre Vorzüge aufsuchen, so finden sich solche in den Frauenchören, die meist von Geigen und Harfen begleitet sind; die übrigen Chorsätze sind in der Harmonik und Rhythmik unklar und unsicher, daraus ohne besondere Wirkung. Der Sologesang ist durchweg sprach gehalten und ruft nur Ermüdung und Abschwächung des Interesses hervor. Die Forderung an die menschliche Stimme ist übermässig, so zwar, dass der Gesang von der Stufe der Kunst zu jener der rein physischen Leistung herabgedrückt wird. Was die Sänger und Sängerinnen in dieser Beziehung leisteten, verdient Bewunderung; einzelne schöne Züge in den Frauenrollen, namentlich der Sulamith (Frau Weckerlin), kamen in künstlerisch poetischer Weise zum Ausdruck, sie verschwanden aber in dem Wirbel der Orchestermassen. Der Gesang der Sclavin Astaroth (Fräulein Riegel) erinnert an die Beispiele orientalischer Musik in unseren Geschichtsbüchern der Musik. Die von Herrn Nachbaur gegebene Rolle des Assad interessirt musikalisch wenig; sie bietet nur Anfänge ohne Entwicklung, und hat der Sänger wirklich einen Zug, so unterbricht ihn der Componist durch eine nicht motivirte Cadenz. Nahe an Langweile streifend erinnert die Partie des Salomon an Wotan in der »Walküre« und den Wanderer in »Siegfried«. Der Gesang der Königin ist nicht dazu angethan, Gefühle der Liebe zu erregen, auch entspricht die Charakterisirung nicht der Dichtung. Ihr Reichthum äussert sich nur durch forcirten Gesang und bietet Frau Vogl in der Titelrolle sicher keine dankbare Partie. — Wenn wir nun das Orchester Goldmark's betrachten, so findet sich alles verwendet, was dem modernen Orchester zu Gebot steht. Es tritt noch prätentiöser als bei Wagner auf, und wenn es ein Mal gegen die Singstimmen zurücktritt, übt die Herrschaft der dissonirenden Accorde den günstigsten Eindruck. Dass sich das Accompagnement endlos in Tremolo bewegt, gereicht dem Werk nicht zum Vortheil und wird bloss die Ursache der Ermüdung; zu einem eigentlichen glänzenden Orchesterklang bringt es Goldmark darum nicht, weil er vorzugsweise die Tonarten Ges-dur, Es-moll, Ces-dur, As-moll etc. anwendet. Abgesehen von der Schwierigkeit der Ausführung für viele Instrumente trägt es den Stempel des Gesuchten an sich. So kam es denn, dass ungeachtet der von der Regie aufgewendeten Fleisses der Erfolg nur mässig genannt werden darf und der gespendete Beifall nur den Sängern galt. Die Decorationen waren aus anderen Opern zusammengestellt, aus Aida, König von Lahore, Zauberflöte u. a. Von überraschender Wirkung war der von dem neuen Obermaschinisten Lautenschläger ausgeführte Sturm des Samum; man glaubt sich in die staubgefüllte Atmosphäre versetzt und die unheimliche, in wilden chromatischen Gängen sich bewegende Begleitung steigert den Eindruck der Wahrheit, wird aber zu so grobem Realismus, dass der künstlerische Werth schwindet. W. F.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 14. Juli 1880. Nr. 28. XV. Jahrgang.

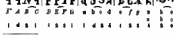
Bemerkungen über einige Punkte in Riemann's Studien zur Geschichte der Notenschrift. *)

Als das benannte Buch in die Oeffentlichkeit trat und sofort in diesen Blättern eine empfehlende Anzeige erhielt (1878, Sp. 784), wurden weitere Besprechungen darüber in Aussicht gestellt. Im Sinne jener Anzeige erlaube ich mir nun, einige Punkte dieses Buches in Erwägung zu ziehen, und dies hauptsächlich deswegen, weil diese Punkte für die Musikgeschichte von einigem Belang sein können, und ferner, weil der Verfasser im Vorworte selbst sagt: »Es macht der Verfasser keinen Anspruch auf Schonung der Kritik, welche, wenn sie sachlich ist, nur der Förderung der Wissenschaft dienen kann; ein begründeter Widerspruch gegen Resultate der vorliegenden Untersuchungen wird daher nicht eine gefürchtete, sondern vielmehr eine erwünschte Eventualität sein.«

Die ganze Arbeit zeugt den redlichsten Willen des Verfassers, der Wahrheit nachzugehen; sie zeigt eine grosse Belesenheit und nicht bloss eine oberflächliche, sondern eine tiefer eingehende Beurtheilung, manche neue Gedanken und Combinationen flicht er ein, so dass das Buch keineswegs als eine einfache Compilation sich darstellt. Gleichwohl ist es ihm nicht gelungen, alle Irrthümer zu vermeiden, was wir ihm auch gar nicht hoch anrechnen, durch eigene Erfahrung belehrt, wie solche Arbeiten und Untersuchungen oft mit Gefahr des Irrthums verbunden sind.

Der erste Punkt, den wir besprechen, betrifft die Dasiabezeichnung Hucbald's. Der Verfasser sagt davon S. 40: »Auch Hucbald's Dasiazeichen reichen bis eine Quint unter das Γ Finalone« und S. 12 »Hucbald's Dasian-Notirung, die entschieden als ein sehr unglücklicher Versuch betrachtet werden muss, wenn sie, wie es scheint, das viel zweckmässigere lateinischen Buchstabennotirung ... folgte, unterscheidet die beiden ♭ nicht, sondern giebt nur ein Zeichen für ♮ quadrum.«

Hiernit folgt er der seit unfürdenklichen Zeiten geltenden Annahme, dass Hucbald's Dasianzeichen-System folgende Ordnung hatte:



*) Studien zur Geschichte der Notenschrift von Dr. Hugo Riemann. Mit 10 lithographirten Tafeln. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel 1878. 8 12 M.

Gerbert giebt in seinen Script. de Mus. I. 153 auch diese Deutung, in alle Musikgeschichtsbücher ist sie übergegangen; der Verfasser findet einen Grund mehr dafür in der Auffindung einer Darstellung dieses Zeichensystems in dem Leipziger Codex des Berno, welche er in Tafel II giebt. Selbst der sonst so gründliche H. Bellermann gab (Leipziger Allg. Musikal. Ztg. 1868 S. 321) keine andere Erklärung und sagt: »Diese Notation ist im Grunde aber nicht viel werth, weil die vier zusammengehörigen, gleichsam eine Gruppe bildenden Zeichen viermal (oder wenn man will dreimal) andere Verhältnisse ausdrücken. Hierdurch ist die Notation unübersichtlich und die Gruppirung zu je vier und vier Noten zwecklos und nur verwirrend, weil man unwillkürlich bei denselben Zeichen auch dieselben Verhältnisse zu finden hofft.«

Diese Annahme hat nur wenige Stützpunkte, zugleich mehr aber die Darstellung dieser Notation in folgender Weise:



Und das ist auch die wirkliche Disposition der Hucbald'schen Dasianotation. Den Beweis hierfür liefert uns Hucbald selbst.

Abgesehen davon, dass Hucbald schon Anfangs (Gerb. Script. I. 152), im 1. Kapitel seiner Musica Enchiriadis sagt, die Ordnung der Töne solle so in naturgemässer Weise (naturaliter) durch Auf- und Absteigen fortgesetzt werden, dass sich immer vier Töne von demselben Verhältnisse aneinanderreihen (semper quaterni ex quaternis ejusdem conditionis), was aber nur dann als naturaliter sich ergiebt, wenn nach zwei Ganztönen stets (mit Ausnahme der Diaseuxis) wieder ein Halbton folgt, — abgesehen davon, bezeichnet Hucbald die Stelle des Halbtones so deutlich, dass es fast unerklärlich ist, wie man das Gamma zum Ausgangspunkt unserer Scala machen konnte. »Wenn man, sagt er (p. 115 und 171), zweifelhaft bei einem Tone zweifeln möchte, der wie vielte er sei, dann gehe man die Töne (Zeichen) nach der Ordnung durch von den Halbtönen anfangend, da es feststeht, dass stets der zweite und dritte Ton (Zeichen) durch das Intervall eines Halbtones von einander getrennt sind.« Bei der mit Γ beginnenden Scala ist das unmöglich: im ersten und vierten Tetrachord fände

sich dann der Halbton zwischen den Zeichen des Tritus und Tetrardus und zwischen dem Archoos und Deuterus nach der Archoos oder erste Ton hat nicht die geforderte Qualität.

Um die Sache noch deutlicher zu machen, sagt Hucbald (I. c. 134 173) weiter: »Nimmt man irgend einen Ton in utramque vel partem quanto loco, inde qualitatis sonum tertio loco in utramque latus sonum eandem ..., et quem in hoc vel in illo latere secundum habet, in altero habet quartum.« Die Scholia (p. 174) setzen bei: »Sed haec dicuntur juxta quod in continuatione tetrachordorum quaternae vocantur ordo disponitur.« Also bei dieser Anordnung der Zeichen nach Tetrachorden erscheint an der je fünften Stelle (loco) nach oben und unten ein Ton gleicher Qualität, d. h. dessen nächste Umgebung und Fortschreitung die gleiche ist (compar); ferner der an dritter Stelle stehende Ton auf dieser Seite (von einem angenommenen Ton aus) hat seinen comparen auch an dritter Stelle auf der anderen Seite; der zweite Ton ... einem findet ihn an vierter Stelle links. Ein Beispiel mag das zeigen:



Bei F als Anfangston gestaltet sich die Sache etwas anders; Hucbald kennt kein b, sondern ganz auf griechischem Boden stehend vermittelt er dies durch die Einschiebung des Tetrachordum synemmenon, wobei sich die Reihe also darstellt:



Es trifft also auch hier die Angabe Hucbald's bezüglich der Comparität genau zu; es findet sich z. B. der Deuterus an zweiter Stelle links und an vierter rechts.

Die vollste Klarheit und unwiderlegliche Bestimmtheit bietet die Angabe über die Consonanz Diapason, die Octav eines Tones (p. 134 und 414) heisst es: »Wohl zu beachten ist hiebei auch das sonderbare Verhältniss, dass beim absoluten Singen oder beim Durchgehen der Töne nach ihrer Ordnung die Neune und nicht die Octaven (d. h. die Töne, welche an 8. Stelle stehen) zusammenstimmen; beim Zusammenklang aber findet sich das Octavenverhältniss nicht bloss bei Diapason, welches um acht Töne von einem ersten Ton absteht, sondern bei Bisdiapason in wunderbarem Wechsel das Verhältniss von zwei Octaven (d. h. der erste und 15. Ton stimmen zusammen)«, und p. 414: »Wahr ist es zwar, dass wie an fünfter Stelle so auch an neunter nicht an achter Stelle derselbe Modus (dieselbe Tonbewegung) bei dieser Disposition der Töne zum Vorschein kommt, so dass, wie zwischen dem ersten und zweiten Tone, so auch zwischen dem neunten und zehnten ein Ganzton ist, und wie zwischen dem dritten und vierten Ton ein Halbton (soll nach dem Schema heissen: zwischen dem zweiten und dritten, und zehnten und elften) steht, so auch zwischen dem elften und zwölften. Jedoch ist zu bemerken, dass der Ton (vox), welcher die Consonanz der Octav bilden soll, nicht nach der Stelle (locus) sich richtet, die ihm angewiesen ist, sondern nach demjenigen Tone, dem er als Consonanz entsprechen soll.« Das will also in Kürze sagen: Bei der Position nach dem Zeichensystem findet sich der die Octav angebende Ton an neunter, nicht an achter Stelle. Ist nun, wenn man Hucbald's Zeichendisposition mit Γ anfängt, das wohl möglich, dass an fünfter Stelle beiderseits ein Ton gleicher Qualität mit dem angenommenen erscheint oder dass der die Octav bildende Ton erst an neunter Stelle zum Vorschein komme? Man muss hiebei jedoch im Auge behalten, dass »Stellen« (locus) und eigentlicher Sington (vox, sonus) auseinanderzuhalten sind, und dass Hucbald häufig das Wort sonus statt locus setzt; doch giebt der Zusammenhang immer das richtige Verständniss.

Für die Deutung Γ A B ... könnte man wohl anführen, dass Hucbald neun Töne und Zeichen in graves finales modus und excellentes und zwei nach Tetrachorden eintheilt, so dass also jeder Gattung vier Töne eignen. Betrachten wir aber, dass Hucbald ganz nach griechischer Weise verfährt und auf D. d. die Synaphe setzt, so ergiebt sich nur das Unbequeme, dass er für jedes dieser Töne zwei Zeichen setzt, ohne sie beim praktischen Gesange zu brauchen (in den Beispielen der Diaphonie lässt er ein paarmal das Zeichen des Tritus aus und setzt dafür das Tetrardus, um darauf das Zeichen des Archoos folgen zu lassen); auch bedient er sich des Zeichens einer untern Octav häufig für die obere Octav, so dass es scheint, es sei ihm nur um die Tonverhältnisse und nicht für bestimmte Töne stets zu thun. Im Uebrigen construirt er seine Reihe ganz regelrecht. (p. 114) giebt er dazu Anleitung, nachdem er die Anordnung des Boethius erklärt hat: »Wenn du aber von der ersten Reihe der Tetrachorde (A B C D) eine Zusammenstellung machen willst, so steige durch einen Ganzton, einen Halbton und wieder einen Ganzton bis zur Septime auf; von wo aus du einen Ganzton weiter schreitend, also neuen auf gleiche Weise zwei Tetrachorde aufbauest; darüber setzest du noch einen Ton.« Er rechnet so auf 18 Töne (phtongi) und meint also auch die Dasensuse wohl zu beachten; wenn er auch an diesem Orte von der Synaphe nichts sagt, so versteht es sich ganz von selbst, weil er 14 Zeilen vorher erinnert, die Verbindung oder Trennung der Tetrachorde wohl in acht zu nehmen (ipsa dantaxat conjunctionis vel disjunctionis lata diligenter eodem modo servans). Die Namen hat er nur den griechischen Namen nachgebildet und meint damit auch keine andern Töne als Boetius (p. 114).

Noch könnte man eine Stelle aus dem vierten Capitel der Musica Enchir. beiziehen, wo Hucbald (p. 153) sagt: »Finales sunt terminales sui sub se habent unum tetrachordum quod dicitur gravium ... videlicet quod amplius et legitimus cantus inferius non descendit, quam usque ad sonum quantum a finali suo.« »Das Tetrachord der Finaltöne (D E F G) hat noch ein Tetrachord unter sich, weil ein regelrechter und einfacher Gesang bis zum fünften Ton unter seinem Finale absteigen kann.« Doch hat sich schon gezeigt, dass an fünfter Stelle in Hucbald's System stets ein Ton gleicher Qualität steht, und der erste Ton (archoos) seines grundlegenden Tetrachordes ist D; diesem steht aber an Qualität nicht Γ sondern A gleich, weshalb er seine Reihe auch nicht mit Γ begonnen hat, sondern mit A. Uebrigens kommt auch in jenen Tractaten, die bei Gerbert unter Hucbald's Namen stehen, keine Andeutung von einem Tone unter dem Proslambanomenos vor; das Γ gehört Hucbald noch nicht an. Der zweite Kirchenton, bei welchem spätere Notationen das G unter dem Proslambanomenos anzuwenden erfordern, wurde beim Singen sicherlich transponirt, nämlich auf G mit dem Synemmenon-Tetrachord oder b, worauf auch die Neumenschrift hinweisend hinzudeuten scheint. Unerklärlich bleibt mir freilich die Stelle im dritten Kapitel, wo Hucbald schreibt: »Sunt itaque XVIII quo videlicet singuli alternatim omnes symphoniam attingant, id est quintam decimam sonum.« »Die Zeichen (notae) sind also 18, wodurch die einzelnen ihre grösste Consonanz, d. i. den 15. Ton (Doppeloctav) erreichen.

dem bei seiner wirklichen Zeichendisposition erreicht weder jedes der ersten, unteren vier Zeichen und entsprechenden Zeichen in der Höhe, doch ergiebt sich für jedes der vier ersten Thne die Doppelzier. Diese Stelle mag wohl auf einem Irrthum oder auf einer ungehörigen Vermischung der sonst gebräuchlichen Tonarten beruhen; den so klaren Auseinandersetzungen Hucbald's in den anderen Stellen gegenüber verliert sie jedoch die Kraft eines Gegenbeweises.

Dass aber die eigentliche Darstellung Hucbald's schon frühzeitig missdeutet oder unrichtig aufgefasst wurde, dessen zeugen die Tractate Guido's (Gerb., Script. II. 7) und von Hermannus Contractus (I. c. 125. 148), sowie die vom Verfasser beigebrachte Tafel No. 6, wo überall Γ als Ausgangspunkt angenommen wurde, was, wie gezeigt, nicht sein kann. Hucbald wollte seinen Schülern die vollen Tetrachorde vor Augen stellen; deshalb sagt er auch gleich im zweiten Kapitel (p. 153): »Solummodo tetrachordorum differentiis venis in variarum characteribus indicatur«. Die praktische Anwendung wies dann selbst darauf hin, wo ein Tetrachord von einem Archoor verschlungen wurde oder nicht. Unzweifelhaft hat es für diesen Fall bestimmte Regeln über Setzung oder Auslassung der Zeichen gehabt, welche uns unbekannt geblieben sind.

(Schluss folgt.)

Michael Kelly's Lebenserinnerungen.

Musikalische Nachrichten aus England, Italien, Deutschland und Frankreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

(Fortsetzung.)

IV.

Reise von Wien nach London über Salzburg, München, Stuttgart, Strassburg und Paris.

In der ersten Woche des Februars 1787 verliess ich Wien mit einem Herzen voll Kummer und Dankbarkeit. Die Storace, ihre Mutter, ihr Bruder, Attwood und ich, Signora Storace's Schosshund nicht zu vergessen, füllten den Reisewagen, und mit vier Pferden brachen wir nach England auf.

Salzburg.

Wollte ich die Unannehmlichkeiten einer deutschen Reise beschreiben, so wäre meine Arbeit endlos. Ich werde mich damit begnügen, unsere verschiedenen Anhaltepunkte zu erwähnen, der erste, werth der Beachtung, war Salzburg, welcher, wenn durch nichts anderes, so doch als der Geburtsort Mozart's berühmt ist, der dort im Jahre 1756 das Licht der Welt erblickte. Als ich die hohen Thürme von fern sah, empfand ich eine Art Ehrfurcht. Am Morgen nach unserer Ankunft besuchte ich in Begleitung eines Laquais de place Mozart's Vater und überbrachte ihm den Brief seines Sohnes. Ich traf einen angenehmen, intelligenten kleinen Mann; er besuchte Signora Storace und bot sich an, uns bei den Sehenswürdigkeiten als Führer zu dienen. Er war, wie ich vorher erwähnt habe, im Dienste des regierenden Fürsten, des Erzbischofs, welcher leidenschaftlich für Musik begeistert und ein distinguirter Förderer dieser Kunst war. In seinem Dienste befand sich auch Michael Haydn, der Bruder des berühmten Haydn, und wurde von einigen sachverständigen Richtern in der Composition der Kirchenmusik für unübertroffen angesehen. Ich sah Breden; Salzburg ist gut gebaut, der Palast des Erzbischofs ist wirklich prachtvoll; in der Area vor diesem befindet sich ein Springbrunnen, den man für den grössten Deutschlands hält.

Man zeigte mir noch einen anderen Palast, ebenfalls dem Erzbischof gehörend, genannt Mirabella, wo sich ein herrlicher Park befindet; man erzählte uns, dass zwanzigtausend Orangen jährlich in der Orangerie Sr. Eminenz gepflückt würden. Die Reitschule ist ein schönes Gebäude; der Erzbischof soll für Pferde sehr eingenommen sein; sein Gestüt bestand zu dieser Zeit aus zweihundert, und Einkommen betrug ungefähr eine halbe Million £. Die Kathedrale ist ein erhabenes Gebäude. Die Einwohner der Stadt haben eine sonderbare Angewohnheit (ich meine diejenigen, die die Mittel haben, ihre Launen zu befriedigen), in voller Gesundheit und Kraft suchen sie sich ihren künftigen Beerdigungsplatz aus, und nachdem eingeschlossene und günstige Stellen gefunden sind, lassen sie sich malen, und das Bild über ihrem Grabsteine aufhängen; mir schien es, als ob eine solche Absurdität nicht zu übertreffen sei.

Der Erzbischof machte einem seiner Untergebenen, uns, Signora Storace und ihre Begleiter einzuladen, einem Concerte in seinem Palaste beizuwohnen; wir fühlten uns sehr geehrt und gingen natürlich hin. Der Erzbischof war ein sehr schöner Mann, besonders galant und aufmerksam gegen die Damen, von welchen dort eine glänzende Gesellschaft beisammen war. Ich erfuhr auch, dass er der englischen Sprache und Manieren sehr zugethan sei. Es war hauptsächlich Instrumentalmusik, und ausgezeichnet gespielt; das Orchester war zahlreich und vortrefflich.

Nach dem Concert kehrten wir zum Abendessen in unseren Gasthof zurück und bestiegen darauf unseren Wagen, um die Reise fortzusetzen; aber von allen Stationen, auf denen ich je gefahren, war die des Erzbischofs die schlechteste; ich wurde in Mem gequetscht und war so gereizt, dass ich an der Grenze, wo wir wegen Untersuchung unserer Pässe halten mussten, zu der Schildwache sagte: »Kamerad, es wäre wohl besser, wenn Euer Erzbischof, anstatt für Musik so viel Geld zu verschwenden, einen Theil dazu bestimmte, um seine Wege repariren zu lassen.« Diese Bemerkung zur unrechten Zeit, welche wie ich gestehe, ziemlich unklug meinerseits war, schien der Schildwache nicht zu gefallen; sie liess uns jedoch passiren und murmelte uns, dass die Engländer mehr Geld als Witzen hätten. Signora Storace liess ihr im geeigneten Moment einen Florin in die Hand schlüpfen, was den Cerberus besänftigte und mich mit Macbeth denken machte, dass »Geld zur rechten Zeit und passend angebracht, Alles vermag«.

München.

Nichts übertrifft die Schönheit der Gegend zwischen Salzburg und München; sie ist reich an Natur und sehr gut cultivirt. Wir kamen zur gehörigen Zeit in München an, der Hauptstadt des Kurfürstenthums Baiern, und quartirten uns im besten Gasthof ein, wo ich das Vergnügen hatte, Lord Bernard, der bis auf seinem Wege nach England Halt gemacht hatte, zu treffen. Mir ward die Ehre zu Theil, Se. Herrlichkeit in Wien zu sehen, wo seine Freundlichkeit und die Eleganz seines Wesens ihm die Achtung und Ehrerbietung aller seiner Bekannten erworben hatte. Da unsere ganze Gesellschaft ihm bekannt war, lud er uns ein mit ihm zu speisen; er fuhr in einem englischen Landauer und reiste mit einem einzigen Diener. Da er gleichfalls nach Paris ging, so machte er uns, dass wir alle zusammen reisten, wobei er uns abwechselnd einen Platz in seinem Wagen erlauben wollte; wir fühlten uns durch diesen Vorschlag sehr geschmeichelt und nahmen ihn an.

Wir kamen überein, in München drei oder vier Tage zu bleiben, um die Löwen zu sehen. Wir gingen zum Palast des Kurfürsten, einem prächtigen Gebäude, aus mehreren Galerien bestehend, prachtvoll meublirt und voll von Gemälden, Statuen etc. Man erzählte uns, dass das Zimmer des Kurfürsten über hunderttausend £ koste; es enthielt eine grosse Anzahl von Sammet, mit Gold durchwirkte Teppiche und altindische

Gravirarbeit; die grösste Treppe besteht aus Marmor und Gold; aus diesen Garten des Palastes aus zeigte man uns einen geheimen Gang, welcher zu den Kirchen und Conventen der Stadt führte. Die Strassen sind regelmässig und breit, und die meisten Häuser an der Aussenseite bemalt; der Marktplatz ist ausserordentlich schön. Man führte uns auch zum Nymphenburg-Palast. Die Parks sind mit vielem Geschmack angelegt; ich erinnere, dass Attwood und ich in einer der Alleen um die Wette liefen und ich sie gewann; damals war ich so schnell wie der geflügelte Mercur, aber ach! nunc eam quale erunt.

Die Gegend hier herum ist herrlich, und die öffentlichen Bäder ausgezeichnet. Die Geschwister Storace und ich machten unsere Aufwartung dem mit Recht berühmten Tenoristen Raaff, welcher bei weitem für den besten Sänger seiner Zeit galt und viele Jahre lang das Entzücken Neapels und Palermos war. Er war ein geborner Baier und hatte sich mit einem beträchtlichen Vermögen nach München zurückgezogen; er hatte die Siebzig überschritten und that uns den Gefallen, uns seine berühmte, von Bach componirte Arie »Non so donde viene« vorzusingen; obgleich seine Stimme geschwächt war, hatte er doch noch sein schönes portamento di petto und die Sostenuto-Töne und den reinen Stil des Gesanges behalten.

Während unseres Aufenthaltes in München wurden wir zu einem grossen Concerte eingeladen, bei welchem der Kurfürst, seine Gemahlin und sein ganzer Hof gegenwärtig waren; das Orchester bestand aus mehreren bedeutenden Künstlern, unter denen sich auch der berühmte Violinist Frentel befand, der ein Concerte meisterhaft vortrug, und eine ausgezeichnete Sängerin, Namens Hinanek. Am nächsten Morgen setzten wir unsere Reise nach Augsburg fort.

Lord Bernard's avant-coureur wurde so krank, dass er in München bleiben musste, und ein anderer war in diesem Augenblick nicht zu bekommen; wir kamen überein, dass wir wechselweise ein Postpferd besteigen und den Wagen voraus zum Postbause reiten wollten, um dort frische Pferde bereit zu halten, ohne welche Vorsicht wir häufig auf der Strasse hätten warten müssen. Mir war dieses Arrangement sehr angenehm, obgleich wir immer in der Nacht reisten.

Augsburg.

Wir kamen früh am Morgen in Augsburg an und beabsichtigten dort den Tag zuzubringen. Es schien ein Schwarm von Juden in dieser alten Stadt zu sein, welche berühmt ist wegen ihrer Perrückenmacher, Gräben, Wasseranstalten und Tänzerinnen, und letztere sind durchaus nicht allen gewissenhaft, ihre Fasse zu zeigen. Da es Sonntag war, besuchten wir nicht ihre Schwefel-Wasserwerke, sondern gaben in einen Ballsaal hinein, wo einige hübsch gekleidete Dienstmädchen beim Tanzen arbeiteten, von einem Dudelsack, einer Violine, Flöte und Tabor begleitet. Nachdem wir unsere Neugierde mit diesem Anblick befriedigt hatten, gingen wir nach Ulm, wo nichts Bemerkenswerthes ausser der Kathedrale zu sehen ist. Von Ulm gingen die Storace und ihre Mutter, von Lord Bernard begleitet, nach Strassburg, wo sie beschlossen, auf Stephen, Attwood und mich zu warten.

Ehe er sich nach Wien begab, hatte mein Freund Attwood sich im Hause eines Bekannten in Stuttgart aufgehalten und wünschte auf seiner Rückkehr einige Tage bei ihm zuzubringen; Stephen und ich beschlossen, ihn zu begleiten, aber während der Ausführung des Planes verloren wir unsern Weg im Schwarzwald; ein Bursche führte uns – es war der Stallknecht in dem Wirthshause, wo wir frische Pferde genommen hatten, denn alle wirklichen Postillone waren unglücklicherweise nicht zu Hause; der arme Kerl war unbekannt mit dem Wege, die Nacht dunkel und der Ort bedeckend, wo wir waren (für banditti günstig), war unsere Stellung keineswegs beneidenswerth. Wir drangen einige Stunden vorwärts und wussten nicht wohin; zuletzt sahen wir in der Ferne ein Licht; wir stiegen aus und gingen durch den Wald darauf zu, liessen wir den Wagen langsam folgen lassen; endlich kamen wir an ein Thor und klopften an; eine Mädchenstimme fragte, was wir zu dieser Zeit der Nacht wünschten. Ich nahm das Wort und sagte in gebrochenem Deutsch: »Wir sind englische Reisende, die ihren Weg verloren haben und im Walde von der Nacht überrascht wurden.« Der junge Mann öffnete sofort die Thür, hat uns einzutreten und versicherte uns des herzlichsten Willkommens seitens seiner Mutter.

Man führte uns in ein geräumiges Wohnzimmer, wo eine stattliche Dame in einem Lehnstuhl sass, und um sie herum acht Enkel um den Abendtisch versammelt waren; sie empfing uns freundlich, theilte uns mit, dass wir weit vom rechten Wege abgewichen wären, und lud uns ein an ihrem Abendbrode theilzunehmen, welches aus kaltem Kalbsbraten, Huhn, Salat und einer ausgezeichneten Omelette bestand, und gab uns das schönste Bier, das ich je getrunken. Sie sagte, es sei glücklich, zu unserer Bequemlichkeit beizutragen, denn sie schätze die Engländer sehr. Es war eine sehr liebenswürdige alte Dame und ihre reizende Familie äusserst aufmerksam. Sie bestand darauf, mit uns bis zum Tagesanbruch aufzubleiben, da sie uns keine Betten geben konnte, und versprach, dass ihr ältester Sohn uns bis zur nächsten Poststation auf dem Wege nach Stuttgart begleiten solle.

Stuttgart.

Am Morgen nahmen wir Abschied von ihr und wechselten an der nächsten Station die Pferde; die Gegend um Stuttgart herum ist malerisch schön; beim Eintritt in die Stadt wurden wir aufgehalten durch eine ungeheure Menschenmenge, hauptsächlich Militär, welche dem Begräbniss eines Feldmarschalls beiwohnten. Die Ceremonie war grossartig und eindrucksvoll.

Nachdem wir Erkundigungen am Orte eingezogen hatten, fanden wir, dass der regierende Herzog von Würtemberg wegen eines Besuches beim Könige von Preussen abwesend und das Theater geschlossen war; aber am Morgen besah ich mir die Bühne, auf welcher die prächtigsten und glänzendsten Schauspiele, die je auf die Bühne gekommen, aufgeführt wurden; man sagt, die Kosten dieses Theaters wären so gross, dass die Finanzen des Fürsten wesentlich darunter litten und er genöthigt wurde, den Luxus aufzugeben. Zu einer Zeit blühte die italienische Oper in Stuttgart mehr als an irgend einem Hofe Europas. Als erster Sopranist fungirte der berühmte Caffarelli; als Tenorist der Cavaliere Raffini, und als Primadonna die grosse Gabrielli; Jomelli, Hasse und Graun waren die Componisten, und ein ebenbürtiges Orchester war aus allen Theilen Deutschlands und Italiens zusammengesetzt. Die Ballette waren prächtig; der Ballettmeister war der berühmte Noverre; auf dieser Bühne brachte er seine Armida, seinen Jason und Medea zur Aufführung; die Kosten zu dieser Aufführung, zur Scenerie, Maschinerie und der Decorationen, sollen ungeheuer gewesen sein; der ältere Vestris, Le Picque, Dauberval und die ersten Tänzer von Paris waren dazu engagirt, und das Ganze bildete eine vollkommen einzige theatralische Darstellung; aber wie ich vorhin erwähnte, war es nöthig, diesen Lustbarkeiten ein Ziel zu setzen.

Strassburg.

Nachdem wir alle Merkwürdigkeiten Stuttgarts in Augenschein genommen hatten, setzten wir unsere Reise fort, und mit Ausnahme der schlechten Strassen, der trägen Postkutscher, faulen Pferde, elenden Wirthshäuser und zwei oder drei Umwerfungen, war dieselbe angenehm genug; endlich fanden wir uns vor den Thoren Strassburgs, berühmt für sein Pfefferkraut

und Gänseleber-Pasteten und trafen im Kaiserhôtel des Steccus und ihre Gefährten nunmehr harrend, wir genossen ein ausgezeichnetes déjeuner à la fourchette, glücklich aus den Händen unseres schrecklichen Kutschers heraus zu sein. wir blieben zwei Tage in Strassburg und gefielen uns dort sehr.

Eines Abends besuchten wir ein Concert, welches von Militär und schönen Frauen voll war; dort hatte ich das Vergnügen, dem mit Recht populären Componisten Pleyel vorgestellt zu werden. Er war an den Concerten als Director engagirt, so kam er uns im Hôtel, speiste mit uns am Abend und war sehr erfreut zu hören, dass wir unseren alten Lehrer Haydn gesund und munter verlassen hatten. Am Morgen ging ich mit ihm auf die Thurmspitze der Kathedrale, die für die höchste Europas gilt; ein dummer Bursche hatte sich aus Liebesgram vor einer Woche hier hinunter gestürzt und zerschmettert. Im Innern der Kirche liegen die Ueberreste des berühmten Marschall Saxe, zu dessen Andenken ein schönes Monument errichtet worden ist, und die Uhr ist ein interessantes Werk der Mechanik.

Am Abend hörte ich die berühmte französische Schauspielerin und komische Sängerin, Madame Dugazon, welche die Volks-Ballade »Mon pauvre Gloria« mein theurer Andrew reizend vortrug. Das Haus war hauptsächlich mit der Haute-Volée überfüllt. Am nächsten Tage brachen wir nach Nancy auf.

(Fortsetzung folgt.)

Historisches Concert in der grossen Oper zu Paris.

Erster Theil. Fragmente aus »Alceste« (Lulli 1774), aus dem »Feste der Hebe« (Rameau 1739), aus »Iphigenie in Tauris« (Gluck 1774), aus »Anacreon« (Grétry 1797), aus »Moses« (Rossini 1827). — Zweiter Theil. »Die Jungfrau, heilige Legende von Herrn Ch. Grandmougin, Musik von Herrn Massenet.

(Nach dem Feuilleton des Journal des Débats.)

Das historische Concert der grossen Oper zu Paris fand in drei Ausgaben statt, was so viel heissen will, als dass für die drei Concerte das nämliche Programm beibehalten wurde. Wie vorsteht. Und in der That wäre es sehr schwer gewesen eine Aenderung anzubringen, wie nun einmal die Traditionen und Gewohnheiten des Hauses gegeben sind. Diese schwerfällige Maschine, die ein so beträchtliches Personal erfordert, bewegt sich langsam und methodisch, wie gewandt auch die Hand des Maschinisten sein mag, der sie regiert. Es kostete einem grosse Anstrengung, ein demselben Programm die ausserhalb des laufenden Repertoires gewählten Elemente zu vereinigen, indem man zugleich ein noch nicht erschienenes neues Werk hinzufügte.

Seit der ersten Ankündigung eines grossen Concerts, welches auf der so geräumigen Bühne der grossen Oper gegeben werden sollte, träumte ich von einer monumentalen Estrade, deren Stufen zur Aufnahme des Personals der Instrumentalisten und Sänger hergerichtet waren. Das bot meiner Einbildungskraft einen prachtvollen Anblick, und ich erinnerte mich mit einem gewissen Stolze daran, dass in dem alten für immer verlassenen und stets beklagten Saal eines achtzen Alleone diese gewaltige Armee von Executirenden von mir commandirt worden war. Dieses furchtbare Streichquartett den Dirigenten umringend, die brüllenden Blechinstrumente fast bis zur Höhe des Frieses reichend, diese Gruppen von Sängern, welche auf jeder Seite herabsteigend vom Gipfel bis zur Basis sich ausbreiteten, dann auf dem ersten Plan gruppirten Solisten, dieses imposante Tableau schien mir viel grandioser als die pompöseste Inscenirung. Ich empfand daher eine des Enttäuschung gemischte Ueberraschung, als ich das Orchester an seinem gewöhnlichen Platz sah, und die Choristen selbst aufgestellt auf der bis zu einem Drittheil ihrer Dimension reducirten Bühne, welche ein Salon von äusserst einfacher Architektur, das drei grüne Landschaften decorirt war. Man hatte es zuerst mit einer Estrade versucht; aber, sei es nun, dass sie nicht gut construirt oder nicht entsprechend hergestellt war, oder aus was immer für einem anderen Grunde, man musste darauf verzichten. Der Ton ging verloren, man wusste nicht wo; man hörte im Saale nichts. Die andere Einrichtung dagegen gewährte eine ausgezeichnete Sonorität. Nichts desto weniger kann man daraus den Schluss ziehen, dass die Bühnensäle nicht dazu gemacht sind, darin Concerte zu geben, und man muss bedauern, dass man in Paris nicht wie in Moskau, St. Petersburg, in den meisten Hauptstädten Deutschlands und selbst in Städten dritten Ranges ein speciell zur Aufführung von symphonischen Werken und Oratorien bestimmtes Local besitzt.

Allerdings haben wir in Paris den Festsaal des Trocadéro bei Passy, aber das ist ein Saal, dessen geringster Fehler darin besteht, dass er Abends nicht beleuchtet werden kann. Was den kleinen Saal des Conservatoriums anlangt, so hat derselbe seine besondere Bestimmung. Man hat schon gar die Wahl zwischen dem Theater und dem Circus, in welch letzterem man über den Köpfen der Executirenden die Trapeze und andere für berühmte gymnastische Kunststücke erforderliche Apparate hängen sieht.

Das Programm des historischen Concerts, von 1674 bis 1882 reichend, umfasste einen Zeitraum von mehr als zwei Jahrhunderten. Und von den sechs Componisten, welche zur Repräsentation der sechs Epochen der Académie nationale de musique ausgewählt wurden, war Herr Massenet nicht blos der jüngste, sondern auch der einzige Lebende, ein, was man auch sagen mag, immerhin unzweifelhaft grosser Vortheil.

Das Concert begann mit der Ouvertüre zu »Alceste« von Lulli; hierauf folgte die Scene der Charon und der Schatten (erste Scene des vierten Acts), gesungen von Herrn Boudouresque und dem Chor, wobei Mlle Janvier sechs Schatten zu commandiren hatte. Die Arie der Charon:

> »Früh oder spät
> Muss meine Barke man besteigen«

ist berühmt. Uebrigens waren mit Ausnahme der Fragmente aus dem »Feste der Hebe« sämmtliche den ersten Theil des Programms bildender Stücke für die Mehrzahl der Zuhörer nicht neu. Und einige, noch ärgere Mehrmassen als die übrigen, äusserten sogar ihr Erstaunen darüber, dass man ihnen nichts vorführte, was sie nicht schon in der Société des Concerts oder anderwärts gehört hatten. Ist denn der Director der grossen Oper schuld daran, dass sich so viele Leute mit den Meisterwerken des classischen Repertoires vertraut gemacht haben? So z. B. konnte man nicht daran denken, dass das Finale des dritten Acts von »Moses« für irgend jemand etwas Neues sein würde. Ebenso wenig konnte man über den Effect dieses zündenden Stückes zweifelhaft sein, zu dessen Ausführung nicht weniger als neun Personen, sowohl Israeliten als Aegypter, erforderlich sind. Als Mlle Krauss mit unvergleichlicher Vollkommenheit die berühmte Stelle im Andantino gesungen hatte, »sich zitre, ich bebe«, welche sonst auch Mlle Janvier sehr schön vortrug, wurde sie Zuhörer aus seinem Enthusiasmus zu dem lauten Ausrufe »vortrefflich« hingerissen. Und der ganze Saal applaudirte der grossen Sängerin, das ihr meisterliches Talent und das reizende Costüm, das sie trug, zu einem zweifachen Erfolge verhalf.

Das Duett zwischen Orest und Pylades aus dem dritten Acte der »Iphigenie in Tauris« hat viel Effect gemacht, obwohl der Gegensatz der Stimmen nicht markirt genug war. Das ganz

von der Art herkommen, wie dieses Duo geschrieben ist, aber auch von der, wie es gesungen wird; ich hätte bei dem sanften Pylades schmeichelndere und säusere Töne hören mögen. Herr Villaret und Herr Maurel haben sich demungeachtet als sehr gewandte und den Text Gluck's respectirende Sänger erwiesen.

Wir kommen nun zum Culminationspunkte des Abends. Die Arie aus »Anacreon« von Grétry wurde von Herrn Maurel ungemein reizend und mit unvergleichlicher Grazie vorgetragen.

»Lasst die Seefahrer
den düsteren Strand,
Freude geleite
Nur auf der Fahrt
Anacreons Liebe.«

Die Zuhörerschaft war entzückt. Die Worte, wie auch die Musik waren allerdings befremdungsvoll; aber der sympathische Künstler hatte auch alle Reize des Gesanges und alle Feinheiten des Darstellers hinein zu legen gewusst, und man wollte ihn deshalb zweimal hören; die kleinsten Hände sandten ihm Bravos, und die hübschesten Lippen ihr Lächeln. Anacreon's Barke schwamm in einem Meer von Erfolgen.

Ich werde nicht umhin können zu sagen müssen, dass Mlle. Doran eine sehr schöne Stimme besitzt, und dass Mlle. Jansler in der grossen Oper aufgetreten ist, nachdem sie im Conservatoire den ersten Gesangspreis davon getragen hat, was ohne Zweifel ein Zeichen bedeutender Leistungsfähigkeit ist. Die Stimmen der Hebe und des Amor harmonirten vortrefflich, und dennoch wurden das Duett aus dem »Feste der Hebe« und ebenso die Ariette in G nicht sehr warm aufgenommen, das Ganze schien etwas veraltet. Es ist gewiss, dass, wenn man nachgesucht hätte, in dem Werke Rameau's wohl etwas Besseres zu finden gewesen wäre.

In diesem ersten Theile des Concerts waren das Orchester und der Chöre ausgezeichnet, und Herr Ernest Altes hat die Aufführung mit rigoröser Genauigkeit und mit richtiger Empfindung dirigirt, wofür wir so glücklich sind ihm gratuliren zu können.

Als Berlioz die »Kindheit Christi« componirte, bemühte er sich zu dem Gemälde, in welchem er den ganzen Reichthum seiner Palette, die ganze Flamme seines Genies walten lassen wollte, einen verhältnissmässigen Rahmen zu finden, wie er für ein Gemälde von mittleren Dimensionen, für ein Genrebild passte. Mehr als irgend jemand Anderer wusste er sich Rechenschaft zu geben über die Bedeutsamkeit seines Werkes, über die Höhe des Stils, zu der er sich aufgeschwungen hatte, da er Grosses zu leisten im Stande war, und bereits jene umfangreichen Compositionen und grossartigen Werke geschrieben hatte, welche wir als die »Todtenmesse«, »Romeo und Julie«, »Faust's Verdammniss« kennen, und der uns einige Jahre später die »Trojaner« bringen sollte.

Die erstmalige Aufführung der »Kindheit Christi« fand in dem Saale von Henri Herz statt. Ich erinnere mich derselben noch. Der Meister dirigirte selbst und er dirigirte meisterhaft. Welche Vollendung in den kleinsten Details der Ausführung! Welches Zusammenwirken von delegirten, hervorragenden und ernsten Künstlern! Da waren Dupassie, Bataille, Jourdan, Meillet und Mme. Meillet. Der Erfolg war ein ungeheurer; der Zauber dauerte zwei Stunden; man verlangte mehrere Stücke zweimal und wünschte, nachdem Alles zu Ende war, dass man wieder von vorne anfange.

Es ist wahrscheinlich, dass in einer anderen Umgebung die »Kindheit Christi« nicht so vollständig durchgeschlagen haben würde.

Aus demselben Grunde kann man sich fragen, ob die reizenden Eigenschaften des neuen Werkes des Herrn M... net der zarten Stellen, der Feinheiten der Instrumentation, die man darin wahrnimmt, nicht in einem kleineren Rahmen mehr gewürdigt worden wären, überall anderswo, als in dem ungeheuren Opernhause. Ich gebe zu, dass die bacchischen Gesänge der Hochzeit von Canaan, die Wehklagen, der Rollen der Trommeln und der Schall der Cimbeln, welche den Gang Christi zum Calvarienberge begleiten, für Augenblicke das weite Halbrund erfüllten; aber die Gestalt der Jungfrau hat, so in der Entfernung gesehen, viel von ihrem Relief verloren, obwohl sie von der bekanntesten und bewunderungswürdigsten Sängerin der Jetztzeit dargestellt worden ist.

Wenn ich aus Anlass der »Jungfrau« von der »Kindheit Christi« gesprochen habe, so geschah es nicht deshalb, als ob ich auch nur die entfernteste Absicht gehabt hätte, die heilige Trilogie von Hector Berlioz mit der ebenso heiligen von Herrn Massenet in Musik gesetzten Legende zu vergleichen. Die Jungfrau in der »Kindheit Christi«, wenn sie auch den Heiland unter ihrem Herzen getragen und das göttliche Kind empfangen hat, ist doch nur eine Mutter, wie alle anderen Mütter, beunruhigt durch die ersten Wehen, berauscht durch die ersten Herzbeklemmungen der Mutterliebe. Berlioz führt sie nur von Bethlehem nach Saïs, und dreiunddreissig Jahre später erst — nach der Angabe des Evangelisten Johannes — kniet sie nieder zu Füssen des Kreuzes, um den letzten Seufzern ihres sterbenden Sohnes zu lauschen. In der »Jungfrau« des Herrn Massenet durchlaufen wir alle Phasen des Existenz der Gottesmutter, von der Verkündigung bis zur Himmelfahrt, indem wir das ergreifendste, grandioseste und sublimste Drama, das man sich vorstellen kann, durchmachen: das Drama der Passion. Es war deshalb nothwendig, dass der Poet und der Componist sich auf kurze Episoden beschränkten, um nicht durch deren Ausdehnung den Rahmen, der sie zusammen hielt, zu sprengen.

Herr Charles Grandmougin entlehnt der Heiligenlegende Auszüge, die er an die Spitze jeder der vier Scenen stellt, aus denen das Gedicht der »Jungfrau« besteht: aus der Verkündigung, der Hochzeit zu Canaan, dem Charfreitag und der Himmelfahrt. Und ich halte es für das beste Mittel, das Gedicht zu analysiren, indem ich einige Auszüge aus der Legende reproducire, wie sie die Herren Grandmougin und Massenet inspirirt hat.

Wir befinden uns zunächst in dem Gemache der Jungfrau Maria zu Nazareth, es ist Nacht. Der Engel Gabriel durchschreitet das gestirnte Himmelszelt und wendet sich zum Aufenthaltsorte Maria's. Der Engel trägt die Züge eines Jünglings, sein Gewand ist weiss und in der Hand hält er einen Lilienstengel. Beim Anblicke Maria's beugt er das Knie und spricht: »Gegrüsst seist du, Maria, der Herr segnet dich unter allen Weibern; du wirst einen Sohn empfangen, der den Namen Jesus trägt, und dich wird der heilige Geist sich herniederlassen.« Maria antwortet ganz erschüttert: »Sieh hier die Magd des Herren.« Und der Engel entschwindet.

Diese erste Scene enthält ein pastorales Vorspiel, ein Gebet: »Ach, Herr, ganz bin ich deine« einen Engels-Chor, eine Art Weihnachtsgesang von den Sopranen im Unisono gesungen und ein Duett zwischen der Jungfrau und dem Engel Gabriel. Das Thema des Vorspiels ist das nämliche wie das der Chöre; aber der Componist hat, indem er es in einer neuen Form vorführt, es auf ganz verschiedene Art zu coloriren verstanden, und die Harfen, welche dasselbe das zweite Mal begleiten, geben ihm einen überirdischen, himmlischen Charakter, während es in der ersten Form nur pastoral klingt. Dieses ganze Tableau, bei welchem der Musiker mehr auf seine legendenmässige Farbe, als auf religiöse Empfindung abzuzielen scheint, lässt man wie von einem Hauche der Marie Magdalene durchweht, der bald stolz sich aber nach den ersten bacchantischen Rufen des Chors der Hochzeit von Canaan in der sei-

sanden dialogisirten Phrase der galiläischen Weiber sich neue bemerkbar macht:

»Jesus! seht dort sein mildes Antlitz!
Seht, voll Kindersinn gepaart mit Weisheit
Lässt er an den Armen sich herab.«

Der »galiläische Tanz« hat nichts eigenthümlich Galiläisches; er enthält ein kurzes, unablässig wiederholtes Motiv von ziemlich orientalischem Charakter, das geistreich erfunden ist und sich auf der Grundlage der Dominante [illegible] Takte des Schlusses bewegt.

Die ersten vier Noten des *Allegro* zu der Kirchenscene erinnerten manchen den Schwertchor aus »Faust«, insbesondere wo das Motiv wieder in B-dur auftaucht, dem B zunächst liegenden Tone, in welchem der Faustchor geschrieben ist. Es ist aber wirklich nur eine schwache Reminiscenz. Und dann, nachdem immerhin jeder mehr oder weniger dem Einflusse irgend eines Meisters unterlegt (unterlag nicht Beethoven dem Mozart'schen?), erblicke ich darin nichts Erstaunliches, wenn Herr Massenet sich gelegentlich an Herrn Gounod erinnert. Andere haben sich dessen auch schon erfasst und werden sich noch eben so oft daran erinnern wie er.

Die Scene des Charfreitags ist die bedeutendste des Werkes, so wie nach meiner Ansicht die beste. Sie ist sehr geschickt durchgeführt: das Geschrei des Volkes und die Klagen der Schüler bilden einen ergreifenden Gegensatz, welchen überdies der Componist, so viel er konnte, dadurch hervorgehoben hat, dass er den Gang zum Calvarienberge mit den üppigsten Klangwirkungen ausstattete.

Die Jungfrau vernimmt in ihrer Betrachtung »das Lärmen des heranziehenden Gefolges, die Trompetenstösse, die rohen Ausbrüche der Centurionen und Kriegsknechte, das Wuthgeschrei der Menge. — Nun wird der Lärm stärker und grauenvoller — Sie rücken näher — die Mutter sieht ihren sterbenden Sohn, gebeugt unter der Last des Kreuzes — er schwankt — er stürzt! — Und in dem stillen Gemache auf die Knie hingestreckt, entfliehend heben die treuen Schüler neben ihr die in Ohnmacht gesunkene Jungfrau.«

Das ist das Instrumental-Vorspiel, welches den vierten Theil eröffnete und »der letzte Schlaf der Jungfrau« betitelt ist; zweimal verlangt. Die von Liszt so fein instrumentirte Bavarole von Schumann gewährt denjenigen eine Idee von diesem Stücke, welche es nicht gehört haben und es nicht mit Orchesterbegleitung hören werden, obwohl diese beiden frischen und zarten Inspirationen sich hinsichtlich der melodischen Zeichnung gar nicht ähnlich sind. Die Strophen der Jungfrau, welche von gebrochenen Accorden der Harfe umrankt sind, haben einen ekstatischen Reiz, welchen die Stimme der Mlle. Krauss köstlich wiedergegeben hat. Man würde Unrecht thun, diese Strophen, welche in der Generalprobe wenig Effect gemacht haben, zu streichen, nachdem sie im Gegentheil am Abende der Aufführung mächtig gewirkt haben.

Ich führe in der Scene der Himmelfahrt als einen imitatorischen Effect das Tremolo [illegible] der ersten Violinen und die Fortschreitungen des Orchesters an, welche die Accorde der Orgel verstärken, mit denen sich die Stimmen der siegenden Engel vereinigen: *Magnificat anima mea dominum*.

Vom Himmel herab spricht noch die Jungfrau zu den Aposteln und zu den Getreuen, welche von dem Glorienscheine und dem sie umgebenden Glanze geblendet sind:

»Im Himmel noch vernehmt ich eure Stimme,
Ihr Lieben, seid mit immerdar getreu!
Stillt nun die Sehnsucht eurer bangen Herzen,
Mein göttlich Lieben bleibt euch gewährt.«

Mlle. Krauss wusste zu treffliche [illegible] aus einer Rolle zu schöpfen, in der sie weder leidenschaftlich noch dramatisch sein konnte, welche sie deshalb nöthigte, die hervortretendsten Eigenschaften ihres wunderbaren Talents in den Schatten zu stellen. Die Partie des Engels Gabriel wurde von Mlle. Duran mit grosser Einfachheit, wie sich dies übrigens geziemt, und mit grosser Reinheit des Ausdrucks gesungen. Man bemerkte das schöne Organ der Mlle. Barbot als Contr'alto, und wenn ich nun der Mlle. Jannier, welche Erzengel, die wie ein Engel gesungen hat, und dem Tenor Laurent, der mit den sehr episodischen Partien des Evangelisten Johannes betraut war, mein Compliment gemacht habe, so habe ich alles gesagt.

L. v. St.

Nachrichten und Bemerkungen.

* **Wien.** Das eigentliche Theaterpublikum Wiens ist längst nach allen Windrichtungen auseinander gestäubt, und die Künstler folgen in den nächsten Tagen dem gegebenen Beispiele. Trotzdem bieten die Vorgänge in unseren Theaterkreisen genug des Interessanten, um die Zeitungen zu zwingen, sich in spaltenlangen Artikeln mit ihnen zu beschäftigen. Da gab es vor allen Dingen das Schlussfeste des [illegible] am Jänner an unserem Operntheater. Der abwechselnd vielbefeindete und vielbegnadete [illegible], der Dingelstedt über Nacht auf den einflussreichen Posten eines unumschränkt gebietenden Operndirectors emporgeschnellt und den Hofsangrath mehr als die vorgeschriebenen Fragen künstlerischer Natur über Nacht von allen seinen Rechten verdrängt hatte, beschloss seine fünfjährige Thätigkeit als Operndirector mit der Wiederholung eines seiner verdienstvollsten Schöpfungen, dem Mozart-Cyklus. Die eigenthümlichen Wendungen und Umstimmungen in manchen von unseren, schwer, mit Gold aufgewogenen Künstlercontracten brachten es zwar mit sich, dass auch Sänger, stolze hervorragende Mangesrollen mit Triumph voraus wollen konnten, während andere durch Krankheit verhindert waren, so dass die gerade jetzt in Wien weilenden zahlreichen Fremden den Wiener Mozart-Cyklus eigentlich stark mit fremden Elementen untermischt und mit einem [illegible] Hamburger Stadttheater (Frau Prochaska) Berliner Operntheater (Fräulein Bewald) Dresdner Hoftheater (Frau Schuch-Proska) zu hören bekamen. Doch zum Glück stellt Mozart in der Mehrheit seiner Bühnenwerke an das Orchester nicht minder hohe Anforderungen wie an das gesangliche Ensemble, so dass die Fremden wenigstens in diese einen, in dem orchestralen Theile des Cyklus unverfälschte Wiener Kunst zu hören bekamen. Das Beschämende des Umstandes, dass die Oper aber immer und immer wieder bei den Kunstkräften anderer Theater Anleihen machen muss, wurde indess hier allenthalben gar wohl herausgefühlt. Der Generalintendant des nunmehr unter der Leitung des Freiherrn von Hofmann [illegible] Hoftheaterinstitutes dann auch sichere und Mittel und Wege, der Wiederholung solch eines Uebelstandes kräftig zu begegnen. Doch ist kaum anzunehmen, dass die einseitigen Vorgehen in diesem Sinne von Erfolg begleitet sein wird. Die Formeln der Contracte, welche Sangesgrössen zu unterschreiben pflegen, sind so ziemlich an allen Bühnen gleichlautend. Sie sprechen den Künstlern die Rechte — keine Directionen hingegen die Pflichten zu. Eine einseitige Abänderung dieses unverhältnissmässigen Vertheilung von Schatten und Licht, der Versuch einer Intendanz, einer Direction, das ungebändigte Völkchen der Theatermenschen gefügiger zu machen, ihre beispiellos hochgespannten Forderungen herabzustimmen, muss freilich erfolglos bleiben. Fräulein A. wird sich so lange nicht für die Dauer von zehn Monaten für [illegible] Mark verpflichten, als sie sichere Aussicht hat, für die halbe Zeit die doppelte Gage zu bekommen und Herr B., der noch kurz zuvor bei Wien und Kassel ein [illegible] Dasein geführt, wird sich bestimmen, mit einem Male die Behauptung aufzustellen, dass er mit zwölftausend Mark so nimmer mit [illegible] Gulden könne, wenn er von vornherein ein Gewandter ist, dass selbst Frankfurt und Hamburg ihm nicht mehr als das werden als ihm bisher Wien, München und Dresden geboten haben. Um das Steigerung der Künstlerclassen Verhältnisse, um die Sicherung der Theater selbst willen, sollte noch das Grundregeln des allgemeinen »Münchener« von Art »Sternhimmel« geschaffen werden, um deren ein Tenor, sagen wir z. B. von 5- bis 10 000 als Sopran von 5- als 10 000 Gulden lautet und bei schwersten Strafen je um keinen Kreuzer überzahlt werden dürfte. Wem es lediglich um das »Geldverdienen« zu thun, der möge nur sein Glück bei den Amerikanern oder den Russen versuchen, wem es aber um die ruhigere die künstlerische Entwickelung fördernden Engagement zu thun ist, der möge sich auch in seinen Forderungen den civilisirten europäischen Verhältnissen fügen.

Dann umstoss gesprochen, scheint dann auch der Wiener Generalintendant Freiherr von Hofmann entschlossen, die Frage der Gagenreduction, die so eigentlich für alle Theater eine Lebensfrage

ist, anvertraut an den Leib zu geben. Der weitgehendsten Unterstützung seitens des Publikums wie der Wiener Presse ist er in diesem Falle sicher, da einstimmig die Ansicht besteht, dass Gagen, wie die bis jetzt bezahlten, und die Zahl von diesem Publikum bezahlt von keiner Direction bewilligt werden können. Unter den Gegenstrichen betonen die Journale auch noch die Nothwendigkeit einer Abänderung in der bisher sodann als Voranschlag vermittelnden Erlassbestimmungen unserer Operncassen, sowie die Einführung von dreierlei Eintrittspreisen, die nach der Qualität des Gebotenen zu regeln wären, als dringendes Erforderniss zur Behandlung des Deficits, das mit der Uebersiedelung aus dem alten Kärntnerthor-Theater nach dem neuen Opernhause jeder Direction treu geblieben ist. Von baron Hofmann, der in allen seinen Stellungen treu mit der Presse gegangen, ist zu erwarten, dass er nach diesen Rathschlägen Gehör geben wird. Herr Jauner, der als Ritter der eisernen Krone in das Privatleben zurücktritt, hat es an Thätigkeit und Rührigkeit, das Deficit zu mindern, nicht fehlen lassen. Er hat mehr versucht, als alle seine Vorgänger zusammengenommen; er hat ein Massenaufgebot von Gästen ins Feld gestellt; er hat den modernen und den renommirtesten Componisten die gleiche liebevolle Kunstübung zugewendet, wie den alten; er hat zum Aerger aller Kunstfreunde das Parterre mit Fauteuils überbrückt und darauf einem verehrlichen Publico zum Tanze aufspielen lassen etc.

(Brmb. Nachr. vom 6. Juli.)

ANZEIGER.

[109] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Schumacher, Paul, Op. 8. Symphonia (Serenade) in Dmoll für grosses Orchester. Partitur ℳ 12. — Stimmen ℳ 15. 25. — Clavierauszug zu 4 Händen ℳ 8.

N. Berl. Mus.-Ztg. 1879. No. 27. — Ein classisch gedachtes und ausgeführtes Werk, das sich vieler Sympathien erfreuen dürfte. Die Partitur zeigt ein besonderes Geschick des Componisten für pikante Klangcombinationen, durch welche sich namentlich die 3. (letzte) Serenade auszeichnet. Hoffentlich begegnen wir dem Werk bald einmal in unseren Concerten.

[109] Demnächst erscheinen in meinem Verlage mit Verlagsrecht für alle Länder

Drei Polonaisen

(aus Op. 61)

für

Pianoforte zu vier Händen

componirt von

Franz Schubert.

Für Orchester

übertragen von

Carl Kossmaly.

No. 1 in D moll-Edur.

Partitur Pr. 4 ℳ netto. Orchesterstimmen complet Pr. 4 ℳ netto.

No. 2 in F dur-Desdur.

Partitur Pr. 4 ℳ netto. Orchesterstimmen complet Pr. 4 ℳ netto.

No. 3 in B dur-G moll.

Partitur Pr. 4 ℳ netto. Orchesterstimmen complet Pr. 4 ℳ netto.

Violine I, II, Bratsche, Violoncell, Contrabass zu No. 1, 2, 3 à Pr. 15 ₰ netto.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[110] Neuer Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Drei Lieder

von Robert Reinick

für eine Singstimme mit Clavierbegleitung

componirt von

SIEGMUND NOSKOWSKI.

Op. 6.

Mit deutschem und polnischem Text.

No. 1. **Woher ich weiss?** (Skąd wiem. Polnisch von Ladislaus Noskowski.) Pr. 50 ₰.

No. 2. **Wunsch.** (Życzenie. Polnisch von Ladislaus Noskowski.) Pr. 50 ₰.

No. 3. **Nachtgesang.** (Wieczorem. Polnisch vom Componisten.) Pr. 80 ₰.

Complet Pr. 1 ℳ 60 ₰.

No. 3[bis] **Nachtgesang.** (Wieczorem. Polnisch vom Componisten.) Ausgabe für tiefere Stimme. Pr. 80 ₰.

[111] Soeben erschien in meinem Verlage mit Verlagsrecht für alle Länder

Lied der Städte.

Gedicht von Herm. Lingg.

Für Männerchor

componirt von

Friedrich Gernsheim.

Op. 43.

Partitur 2 ℳ netto. Stimmen à 50 ₰.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[112] Neuer Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Sonaten und Suiten

für die

Orgel

von

Dr. W. Volckmar.

Op. 277.	**Sonate** in D moll (Psalm 110)	ℳ 1. 60.
Op. 271.	**Sonate** in G dur (Psalm 104)	- 1. 60.
Op. 279.	**Sonate** in Es dur (Psalm 100)	- 1. 60.
Op. 280.	**Suite** in E dur (Psalm 8)	- 1. 60.
Op. 281.	**Suite** in Es dur (Psalm 11)	- 1. 30.
Op. 282.	**Suite** in Es dur (Psalm 66)	- 1. 60.

[113] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Chopin-Album.

50

ausgewählte

Clavierstücke

(6 Walzer, 20 Mazurkas, 4 Polonaisen, 2 Balladen, 14 Nocturnes, Prélude Op. 45, Nr. 17 As dur, Marche funèbre, Berceuse Op. 57 Des dur, 2 Impromptus, 2 Scherzi und Fantasie Op. 49 F moll)

revidirt

von

Theodor Kirchner.

Gross 8°-Format. 240 Seiten.

Pr. netto 4 ℳ.

☞ Diese Ausgabe enthält bewährte Fingersatz, wodurch die Chopin-Ausgabe wohl als werthvoller erscheinen dürfte.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander

Leipzig, 21. Juli 1880. Nr. 29. XV. Jahrgang

Inhalt: Bemerkungen über einige Punkte in Riemann's Studien zur Geschichte der Notenschrift. (Schluss.) — Michael Kelly's Lebenserinnerungen. Musikalische Nachrichten aus England, Italien, Deutschland und Frankreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. (Fortsetzung.) — Anzeige. — Aus der Clavier-Abtheilung der Gewerbe-Ausstellung zu Neu-Strelitz. — Anzeiger.

Bemerkungen über einige Punkte in Riemann's Studien zur Geschichte der Notenschrift.

(Schluss.)

3. Die fränkische Notation.

Der zweite Punkt, den ich berühre, betrifft die »Dur-Anschauung der germanischen Völker« und »die fränkische Notation«. Ich will dem Herrn Verfasser nicht direct widersprechen, aber in allem finde ich mich keineswegs im Einklang mit seinen Aufstellungen. Auch Herr Gevaert in Brüssel vertritt die Ansicht solcher Duranschauung, jedoch mit Ausdehnung auf »die Völker des Abendlandes«, während der Verfasser der Verwalten das Dorne nur bis dem germanischen Volksstamme vindicirt. Dabei möchte ich nun zu erwägen geben, dass auch den Griechen der Durton nicht fehlte und besonders im »Volke« und, wo sie eine der Sinnlichkeit überlassene, rohe und eine bessere. Plato sagt, lydische und ionische Harmonieen (welche doch auf unserm Dur-Tetrachord beruhen) seien weich-üppig und eignen sich nur für Gelage. Für gelehrte und ernste Musik wurden sie nicht angewendet, aber ihr wahrscheinlich vielfältiger Gebrauch existirte. Sehen wir uns dann die gregorianischen Melodien genau und sondern an, so finden wir in ihnen die Dur-Tetrachorde in einer Weise vertreten, dass es geradezu unmöglich ist, an Mangel oder auch nur Zurückdrängen des Dur-Sinnes zu denken. Sehr viele Stücke gehören ganz einer Dur-Tonart (nach unserm Sinne) z. B. der V. oder VI. Kirchentonart an, man nehme z. B. die grossen marianischen Antiphonen »Salve Regina«, »Ave Regina coelorum« u. s. w., welche keineswegs germanischen Ursprungs sind, auch die übrigen, mehr dem Mollgeschlechte eignenden Kirchentonarten zeigen in ihren melodischen Phrasen einen überfliessenden Reichthum von Dur-Sinn. Auffallend bleibt es, dass selbst germanische Theoretiker meistens dem Dur nicht so hold sind; so bezeichnet der aus Gerbert unter dem Namen Hucbald aufgeführte Tractat (Script. I, 124) das Dur-Tetrachord (z. B. *C D E F*) als »rauh« — *duriuscarum, quae in fine habet semitonium, asperior* — und Aribo (l. c. B. Fig. b ad pag. 414) nennt es *ersteres semitonium* bäuerisch klingend. Ändert glauben ich thut man andern Völkern unrecht, wenn man die Dur-Anschauung ausnahmsweise den germanischen Völkern zu- und andern Völkern absprechen will.

Dieser Dur-Sinn will nun begründet werden dadurch, dass sich in mittelalterlichen Schriftstellern eine Tonleiter findet, welche mit *C D E F* beginnt, oder *A B C D* mit dem Halbton zwischen *C* und *D*, welche letzteren Bezeichnung die »griechische Notation« geheissen wird. Darüber habe ich eine etwas andere Anschauung. Ich glaube, dass die ganze Sache mit einem bevorzugten Berufe unbedingt direct zu schaffen habe. Bemerkenswerth ist, dass diese Notation auch einer Dur-Scala nur bei Instrumenten und bei der Monochordmessung vorkommt; warum nicht auch für den Gesang wenigstens vor Odo und Guido? Aber auch diese haben ja das Γ nicht wegen einer Dur-Anschauung hinzugefügt. Ich finde die Gründung der Instrumentalstimmung auf ein Dur-Tetrachord in einer praktischen Nothwendigkeit, welche eine den alten Griechen gerade so gut aufgedrängt hatte. Es handelt sich nämlich um die Gewinnung des richtigen Semitonium oder Halbtons; dieser war durch spezielle Messung schwer oder gar nicht herzustellen, er war unter die *intervalla incommensurabilia* gerechnet, und man maass ihn nie für sich (Gerbert, Script. I, 344). Ebenda pag. 143 und 344 heisst es: »*Sed melius per diatessaron sumitur semitonium, quam per sectas decimas.*« Auf dem Papier war der Halbton wohl leicht auszurechnen, aber an Saiten und Pfeifen kaum genau anzumessen. Deshalb legte man der Messung ein Tetrachord zu Grunde, oder vielmehr man maass zuerst das Intervall einer Diatessaron (reine Quart), dann von einem Endpunkte aus zwei ganze Töne (h. h.) und das zwischen den beiden Ganztönen und dem andern Endpunkte des Diatessaron restirende Intervall bildete ganz genau das *Semitonium* oder den Halbton ($a_1\ G_1\ F_{\frac{1}{4}}\ B$), das älteren Mensuren gänzlich abwiesen, weil $\frac{4}{3}$ leichter zu messen ist als $\frac{9}{8}$.

Diese Weise des Ausmessens finden wir auch bei den Griechen, welche wie oben erwähnten von *a* oder *e* zu messen begannen und so die Scala *a-E-h(H)* hatten, woran sich dann der *Proslambanomenos* als hinzugefügter Ton schloss. Die ähnliche Weise begegnet uns auch in allen Tractaten über Orgel-, Lyra- oder Monochord-Mensur des Mittelalters, so dass gar nicht nöthig ist, einen besondern Dur-Sinn als veranlassenden Moment herbeizuziehen. Wenn nun hin und wieder und vielleicht gerade in älterer Zeit so den Ausgangspunkt der Messung von unten nach oben der Buchstabe *A* gesetzt wurde, und so eine etwas andere Buchstaben-Scala für Instrumente ergab als die für Gesang von jeher übliche, so ist dies zwar eine Thatsache, welche die Musikhistorie hätte registriren sollen, aber eine so hohe Bedeutsamkeit, als es dem Verfasser scheint, wohnt ihr nicht ein. Die p. 11 hinzugefügte Buchstabennotation *F, G, A, B* ... sowie die p. 11 auftretende mit ♮ (♮-quadratum) gehört auch meiner Meinung nach nicht Hucbald an, sondern ist ein späterer Zusatz, da *F G A B* ...

eigentlich für die Orgel oder Lyra bestimmt sind (vgl. Notker) und die Orgeln zu Hucbald's Zeiten sich nicht über eine Octave erstreckten, auch noch kein b synemmenon enthielten, wie es selbst sagt (p. 112) »Quo (se tetrach. synemmenon) tamen hydraulia vel organalia minime admisso in pluribus frequenter cantibus modulandi facilitate (facultate) deferunt«, deshalb war auch eine Unterscheidung zwischen ♭ und ♮ nicht nöthig; ♮ findet sich erst bei Odo.

Ich glaube deshalb, es genüge, für die Tonbezeichnung *C D E F* ... statt *D E F G* ... bloss den Namen »alte lateinische Notation« zu gebrauchen; den Namen »fränkische Notation« halte ich deswegen für verfänglich, weil ja andere Völker, welche die südlichen Instrumente handhabten (Gallien hatte z. B. die Orgeln aus Italien geerbt; Orgeln kamen im achten Jahrhundert aus dem Oriente nach dem Frankenlande), vielleicht oder wahrscheinlich die nämlichen Buchstaben benützten; deswegen, weil wir aber noch Schriften aus Italien und Spanien über diesen Gegenstand besitzen, sondern bloss aus deutschen und fränkischen Ländern, glaube ich, haben wir noch nicht die Befugniss, diese Notenschrift als alleiniges Eigenthum der Franken zu bezeichnen.

Leider sind dem Verfasser in diesem Capitel einige Missgriffe unterlaufen, indem er überall »fränkische Notation« zu sehen glaubte. So findet er in der Monochordmessung von Joh. de Muris (14. Jahrh., Beil. 13) noch »ein Document aus der Zeit des Untergangs der fränkischen Tonschrift«, während den unbefangenen Blick darin nur eine ganz einfache Fremdartigkeit der Messung sieht. Die Mensur Joh. de Muris ergiebt den Halbton zwischen *h–c* und *e–f**), während nach der fränkischen Notation derselbe zwischen *C–D* und *G–a* fiele; von einem *a* unter *h* ist gar keine Rede. Ueberdies ist ihm die Bezeichnungsart *F G A* statt *A B C* ... wohl bekannt (Coussemaker, Script. II. 278), jedoch setzt er bei »Proslambanomenos seu gamma ut *F*« seu la Bo ... (bei Mokhus fand ich bis jetzt nichts dergleichen).

Irrig ist ferner die Angabe in Beilage 12, dass die Mensur Wilhelm's von Hirschau eine Kurtoctave darstelle, das Synemmenon nicht als Quart der Quart, sondern als Unterquart der grossen Septime genommen sei; das gleiche findet bezüglich der Orgelmensur Eberhards von Freising statt, wobei der Verfasser meint, man habe bisher das Zeichen ♮ als ♭ und das *B* als unser *h* genommen.

Die *Mensura fistularum* von Wilhelm von Hirschau (Gerbert, Script. II, 283), sowie die *Aribonolina mensura* (Messung Aribo's ibid p. 224) beginnt von dem oberen *c* und schreitet abwärts nach *K* der untern Octav; bei ersterer heisst es: »additur octava (parte) sic ... und nachgiebt das Synemmenon (b): tertia item fistula in toto dividatur, additaque octava cum octava diametri synemmenon aspersae« — also wenn man *C* abwärts einen Ganzton nimmt, so erhält man *b synemmenon*. Aribo aber disponirt folgendermassen: »Tercia mediatas cum diametri medietate ab Hypaypoqualis maior est septimae. Deque quarta cum diametri tertio diminuta quod restat fistulae synemmenon retinendae longitudinem praestet«. Hier handelt es sich also wiederum um eine Verlängerung der Pfeifen, also Vertiefung der Töne, und abwärts ist *a* die dritte Ton- resp. die dritte Pfeife; die Quint davon (oben *k* ... 3) abwärts ist *F*; um das *b-rotundum* zu finden, geht er mit der Messung wieder aufwärts, indem er die *F* Pfeife um den vierten Theil verkürzt (detruncata), wodurch sich die Oberquart (3 : 4) ergiebt, welche eben *b* ist. Das ♮ wurde nicht als *b-rotundum* gebraucht; es kommt zum erstenmal in den Schriften Odo's (Gerb. Scr. I, 253) vor, wohl unterschieden von dem *b-rotundum*, welches prima nona (chorda oder vox) genannt wird, während ♮ secunda nona heisst; durch diese klare theoretische Einführung ist schon einer Verwechslung vorgebeugt. Ich weiss wohl, dass in einigen Choralbüchern, welche nach 17. Jahrhundert herum gedruckt sind, das Zeichen ♮ oder vielmehr ♮ als ♭ gesetzt ist, doch hat das mit der bestehenden Theorie nichts zu thun; alle Handschriften bezeichnen das *synem.* ♭ stets mit *b*.

*) In der Reihenfolge des gewöhnlichen Alphabets zu nehmen (... *g h a*).

Ferner ist es unmöglich, die fränkische Notation auf die Orgeldisposition aus dem Berner Codex (Beilage 2) anzuwenden, wie der Verfasser es thut. Ihre Bestimmung geht dahin, dass man jeden Ton der Grundoctave (Alphabet genannt) mit je drei Pfeifen besetze. Im Anfange hatten die Orgeln nur eine Octave (*C–c*), welche man mit vielen Pfeifen, die den gleichen Ton oder die Octave oder Doppeloctave ergaben, besetzte; bei Erweiterung der Orgeln liess man diese als Grundoctave bestehen und setzte rechts und links nach oben und unten einfache der Grundoctave entsprechende Pfeifen hinzu. Hier ist nun gesagt, dass an zehnter Stelle der Mangel an Pfeifen eintritt, und das Manuscript fügt ausdrücklich den Buchstaben *C* hinzu. Nimmt man die fränkische Buchstabenfolge (*A = C*) an, so erscheint das zweite *C* allerdings an zehnter Stelle, aber zwei Stellen früher tritt schon der Mangel an Pfeifen ein. Entsprechend den Bestimmungen des Textes ist nur folgende Disposition mit odonischen Buchstaben (*B = B*♮, *h = h* [♮]):

A B | *C D E F G a b* | *C D E F G a*
c_1 d_1 e_1 f_1 g_1 a_1 b_1
c_2 d_2 e_2 f_2 g_2 a_2 b_2

Hier findet sich das zweite *C* an der zehnten Stelle und zwar so, dass bei diesem Tone die Pfeifenreihe der Grundoctav aufhören.

Schliesslich sei noch bemerkt, dass die Anwendung der fränkischen Notation auch bei sämmtlichen Melodien auf Beilage 14 unstatthaft ist. Der Verfasser hat darum auch Nr. 1, 4 und 5 unrichtig in Noten übertragen, und so ergiebt seine Uebertragung stets dieser verschiedenen Diatessaron oder Quarten bloss zwei, die in ihrem Wesen verschieden sind; dafür bringt er eine (Beispiel 1 und 4) doppelt. Die richtige Erklärung oder Uebersetzung gemäss den Forderungen des Textes kann nur geschehen, wenn die Buchstaben, welche über den Silben stehen, nach gewöhnlicher Bedeutung genommen werden; es ist das durchlaufende Alphabet *a–h* (bei *h* (= *a*) beginnt die zweite Octav). Der alte Magister hat dabei die Intervalle nicht von unten nach oben, sondern von oben nach unten gezählt, und es folgen sich demnach die Quarten: 1) *a G F E*, 4) *G F E D*, 5) *F E D C*. Von der *Diapente* (Quint) wird bloss die erste Gattung aufgeführt, *prima species* sagt der Autor; die *prima species* ist aber bei allen alten Theoretikern nicht *F G a* ♮, sondern *a–D* oder *D–a*; bei richtiger Uebersetzung kommt diese auch hier zum Vorschein. In der Uebertragung des Verfassers taucht dann überdies in Melodie 5 und 6 alle Augenblicke der verpönte *Tritonus* auf, dessen Aufhebung durch Verwandlung des ♮ in ♭ die gegebene Beschreibung der Quint unstatthaft macht. Wenn in Nr. 1, 5 und 6 der *C*-Schlüssel um eine Linie höher gesetzt wird, dann ist das Richtige getroffen: 1) *a G F E*, 5) *a G F E D*, 6) *a G a* ... (die Quinte erscheint zwischen *a* und *D*).

3. Die Entstehung der Sequenzen.

Ein dritter Punkt, der noch berührt werden muss, ist die Entstehung der Sequenzen, jener hymnenartigen Gesänge, welche bei der katholischen Messe an festlichen Tagen nach dem *Graduale* abgesungen werden. Der Verfasser sagt darüber S. 211: »Als die Jubilationen der Alleluja-gesänges allmählich verschleppt zu werden und anstatt den Eindruck freudigen Jauchzens den einer langweilig getragenen Cantilene ohne Worte machten, vergass man allmählich ihre ursprüngliche Bedeutung. In den finstern Arcaden der strengen Mönchsklöster passte

freilich jenen Jubellaut nicht einer, mit den Dogmen des Christenthums erstarrten noch solen Tempelmelodien. Nun begriff man freilich nicht mehr, wozu diese langen Anhängsel da waren, welche mit einer gewissen Regelmässigkeit den Text unterbrachen, besonders aber dem Alleluja selbst folgten. Um nun deren meist sehr ansprechende Melodien zur Geltung zu bringen, fing man im 9 Jahrhundert an, ihnen Texte unterzulegen, derart, dass auf jede Silbe ein Ton kam.« Es ist zu bedauern, dass der Verfasser, welcher sonst überall streng objectiv zu Werke geht, hier von einer falschen Ansicht der Ascese und des Mönchthums sich hat verleiten lassen, ein Phantasiegebilde statt der Wahrheit zu geben. Zwar folgt in den »Zusätzen und Berichtigungen« eine theilweise Einschränkung in sofern, als gesagt wird, dass Notker nur die Anfänge des Jubilus zu seinen Sequenzen benutzte, damit ist aber die ganze Sache noch nicht zurecht gestellt. Dass dem Mönchthum nur eine »düstere« Ascese eigen gewesen, bleibt doch immer nur eine Fabel; dass darin die Jubilationen nicht gepasst hätten, ist ein Vorurtheil, da gerade der dem Irdischen und Sinnlichen mehr entfesselte Mensch am meisten befähigt ist, so recht vor Herrn Gott zu jubiliren. Dass man mit den Jubilationen etwas anzufangen wusste, das bezeugen die Missalien, Gradualien, Antiphonarien aller Jahrhunderte und aller Mönchsorden bis zum 18 Jahrhundert herab, in welchen dieselben unverkürzt und ohne Verkürzung stehen und auch gebraucht wurden; eine Vergleichung notirter Manuscripte mit den officiellen gedruckten Gebetbüchern würde den Verfasser davon auf jeder Seite überweisen. Wenn locale Ausweitungen und Verlängerungen der Jubilen etwa vorgekommen sind und diese später eingeschränkt wurden, so beweist das für die Behauptung des Verfassers nichts. Ueberhaupt darf man ja irgendwelche Missstände als das Allgemeine aufstellen. Was nun die Entstehung der Sequenzen insbesondere angeht, so hätte der Verfasser sich aus den von ihm selbst citirten Werken eine bessere Belehrung geholt haben können. Gerb. de Cantu I 412 steht die lateinische Vorrede, welche Notker selbst der Sammlung seiner Sequenzen vorausschickt und worin er das Nähere angiebt, wie er dazu kam, Sequenzen zu dichten und zu componiren. »Als ich noch Jüngling war, fiel es mir schwer, diese langen Melodien im Gedächtnisse zu behalten und ich sann darüber nach, wie ich sie leichter merken könnte. Da geschah es, dass unterdessen ein Priester aus Gimedia, welches vor kurzem von den Normannen zerstört worden war, zu uns kam; dieser hatte ein Antiphonarium bei sich, worin einige Verse den Sequenzen entsprechend (*ad sequentias*) *) modulirt, d. h. mit diesen Melodien versehen waren, doch in sehr fehlerhafter Gestalt (*sed jam tunc nimium vitiati*). So sehr mich ihr Anblick freute, so sehr stiess mich das Gefühl ab. Doch ich versuchte einige nachzubilden; mein Lehrer lobte meinen Eifer und was daran lobenswerth war, tadelte aber, was weniger gut war, und belehrte mich, dass auf jeden Ton nur eine Silbe treffen dürfe.« Das ist der wahre Hergang der Sache; so bildete sich jene Gattung Gesänge, welche man Sequenzen nennt, oft grossartige Lobgesänge und Jubellieder sowohl dem Texte als der Melodie nach, — keineswegs das Ergebniss eines abgestumpften Sinnes. Sie wurden bald unter die liturgischen Gesänge aufgenommen und waren nur für feierliche Gottesdienste bestimmt. Ihre Zahl vermehrte sich sehr, doch eine grosse Anzahl derselben war von geringem Werthe; bei der Reformation des römischen Missale nach dem Tridentiner Concil wurden nur fünf Sequenzen beibehalten.

Die Unterscheidung zwischen Sequenzen und eigentlichen Hymnen ist im Allgemeinen nicht zu schwer; erstere haben in der Regel keine so geschlossene metrische Form wie die Hymnen, sie begnügen sich gewöhnlich damit, dass die einzelnen Abschnitte die gleiche Silbenzahl aufweisen, auch sind ihre Strophen durchgehends gedrängter, meist nur dreizeilig, während die Hymnen doch wenigstens vierzeilige haben. In Bezug auf die Melodie sind sie aber wesentlich und unverkennbar verschieden; bei den Hymnen bleibt die Melodie für alle Strophen gleich, bei den Sequenzen aber haben die erste und letzte Strophe eine selbständige, von den dazwischen liegenden Strophen je zwei die gleiche Melodie, welche zwar bei langen Sequenzen sich wiederholen kann, jedoch nie unmittelbar nach einander.

Hiermit schliesse ich meinen Artikel, ohne weiteres zu berühren; ich wünsche, dass das Buch die gebührende Beachtung finde, welches besonders schätzenswerth ist als ein sorgsam reichhaltiges Repertorium alles dessen, was aus aller Zeit über den einschlägigen Gegenstand ist aufbewahrt worden.

P. U. Kornmüller.

*) Sequentiae hiessen die dem Alleluja angehängten Jubilen von alter Zeit her.

Michael Kelly's Lebenserinnerungen.

Musikalische Nachrichten aus England, Italien, Deutschland und Frankreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

IV

Reise von Wien nach London über Salzburg, München, Stuttgart, Strassburg und Paris.

(Fortsetzung.)

Paris.

Nichts Bemerkenswerthes ereignete sich, bis wir Paris erreichten. Hier nahmen wir Quartier in einem Hôtel im Faubourg St. Germain, zu jener Zeit der beliebteste Gasthof und gewöhnlich von Engländern sehr besucht. Wir blieben dort einige Tage und sahen alle Sehenswürdigkeiten; wir besuchten Versailles und sahen den König, die Königin und die königliche Familie öffentlich diniren; dem Anschein nach wurden sie von den Unterthanen fast angebetet.

Damals bestand eine Ceremonie, welcher sich alle Fremden unterwerfen mussten, nämlich gezwungen zu sein, die gemeinen Weiber der *dames de halle* (Fischweiber) zu empfangen, welche die Wohnungen der Fremden belagerten und ihnen Blumensträusse schenkten; sie verliessen ihren Posten nicht, bis sie sowohl Geld als auch Küsse empfangen hatten; aber ich muss gestehen, diese liebenden Zudringlichkeiten waren für mich eine schreckliche Procedur.

Meine Hauptbeschäftigung in Paris war, alle Theater zu sehen, und daher besuchte ich jeden Abend eins oder das andere. Zuerst ging ich zur Grossen Oper und war entzückt von der Pracht der Scenerie, den Decorationen, Anzügen und besonders von den Chören; was diese anbetrifft, so haben sie von denen aller Länder die Palme errungen. Das Orchester spielte sehr exact und beachtete jede Kleinigkeit und war sogar zahlreicher als das vom San Carlo zu Neapel; aber die Hauptsänger (Gott erhalte sie!) schrien lauter, als ich es für ein menschliches Wesen je möglich gehalten hätte. Es wurde Gluck's »Iphigenia« gegeben, welche wir in Wien aufgeführt hatten; was aber die Decorationen und den ganzen Effect anlangt, wurden wir von Paris aus dem Felde geschlagen. Der Chor und die Procession, wo Pylades und Orest in Ketten von Gardel, Vestris und vielen der ersten Tänzer fortgeschleppt wurden, übertrafen alles, was ich mir je vorher hätte vorstellen können. Am nächsten Abend ging ich zu demselben Theater und sah die erste Aufführung der grossen tragischen Oper »Oedipus auf Colonos«; die Musik von Sacchini war entzückend. Dort hörte ich zum ersten Male den berühmten Bassisten Cheron, welcher die Rolle des Oedipus spielte und wunder-

voll sang, diese Vorstellung war von derjenigen des gestrigen Abends so verschieden, dass ich mir kaum vorstellen konnte, in demselben Theater zu sein. Ich hörte auch die Oper »Phaedra« und hatte das grosse Vergnügen, Madame St. Aubetti die Titelrolle spielen zu sehen; sie war eine berühmte Schauspielerin und wenn sie auch halbem Ton sang, war sie reizend. Diese unglückliche Dame und gründliche Schauspielerin verheirathete sich später und ward sammt ihrem Gemahl aus ihrem Dienste in England berufen und ermordet. Ich freute mich sehr, in dieser Oper Monsieur Laisse zu hören, der einen schönen Bariton besass und viel Ausdruck und Geschmack entwickelte; am meisten gereicht ihm aber meiner Ansicht nach zum Lobe, dass er so verschieden von einem französischen Sänger war.

Sodann besuchte ich das französische Theater. Die grossen tragischen Spieler waren gerade auf Urlaub und machten eine Kunstreise durch die Provinzen; ich hatte daher keine Gelegenheit, einer Tragödie beizuwohnen, aber ich hatte hinreichend Schadenersatz durch ihre ausgezeichneten Komiker, ihre komischen Rollen und so natürlich. Ich sah Molé in Farquhar's »Inconstant« die Rolle des Darstellers bewunderungswürdig wiedergeben; Fleury war unschätzbar in »Le Papillon« (der Schöne), und Madame Contat als Susanna in Beaumarchais' »Hochzeit des Figaro« ausgezeichnet. Dugazon war ein guter Komiker; ich fand in der That alle Schauspieler ausgezeichnet.

Aber mein Lieblingstheater vor allen war das italienische in der Rue Favart, wo komische französische Opern gegeben wurden; das Orchester war sehr gut und gleichfalls die Schauspieler und Sänger; eine gewisse Mademoiselle Renaud hatte eine reine Stimme und war eine angenehme Sängerin. Dort sah ich »Richard Coeur de Lion« und gefiel mir die schöne Musik sehr; ich hielt es immer für das Meisterwerk Grétry's. Clairval, der ursprüngliche Blondel, sang die Arie »O Richard! O mon Roi!« mit vielem Ausdruck. Sein Spiel in der Scene, wo er die Stimme Richard's aus dem Gefängnisse hört, war wirklich brillant; seine Freude, sein Erstaunen, den König gefunden zu haben, das Zittern seiner Stimme, sein Klettern auf einen Baum, um sich Richard vernehmbar zu machen, alles zusammen machte einen unauslöschlichen Eindruck auf mich; und während meines Aufenthaltes in Paris verfehlte ich nie, seinen Vorstellungen beizuwohnen. Monsieur Philippe spielte den Richard sehr gut und sang die Bravour-Arie »L'univers que j'ai perdu« mit vieler Geschicklichkeit und Anregung.

Reise nach England.

Nachdem wir unsere Neugierde in Paris befriedigt hatten, nahmen wir Abschied und hielten uns nicht auf, bis wir Boulogne erreichten. Dort angelangt, gingen wir ins Hôtel, wo Frau Knowles die Wirthin machte (jetzt Parker's), und waren sehr befriedigt mit Allem. Die alte Dame ging auch mit uns in dem Packetboot nach Dover; auf demselben befand sich auch Pilon, der Verfasser von »Der schönen Amerikanerin« (The fair American) und »Er wollte ein Soldat sein« (He would be a soldier); ein gedankenloser, extravaganter, struppiger Bursche, der sich lange in Boulogne aufgehalten und dort unter dem Publikum viel Aufsehen erregt hatte. — Als wir Shakespeare's Klippe in Sicht hatten, drückte er sein Erstaunen aus, dass Shakespeare sie als besonders hoch bezeichnete und hatte sehr viel auszusetzen an dem Höhen-Urtheil unseres unsterblichen Barden, wie auch an der Stelle selbst, welche er der Beschreibung völlig unwerth hielt. Wir landeten in Dover, gingen zum Yorker-Hôtel und nahmen uns vor, zusammen zu speisen und am nächsten Tage nach London zu reisen. Nach dem Essen gingen wir hin, unsere Koffer untersuchen zu lassen; aber der arme Pilon hatte in der Eile zu Boulogne seinen Koffer vergessen; er war starr vor Schreck und theilte uns mit, dass er mit dem Packetboot, welches an demselben Abend zurück fuhr, wieder nach Boulogne reisen müsse, um dort auf jeden Fall seinen Koffer zu bekommen. Wir fanden es sehr thöricht von ihm, um so mehr, als er sehr seekrank war und ein unangenehmer Wind wehte. Wir riethen ihm, einen Boten zu senden, aber Alles wollte nichts helfen; er bestand darauf, selbst zu gehen und nahm so grosse Massen von heissem Grog zu sich, dass der Dichters Kopf beträchtlich verwirrt wurde. Endlich, als die Wirkung dieses Getränkes sich immer mehr bemerklich machte, öffnete er uns sein Herz. »Seht, meine Freunde«, sagte er, »wenn ich meinen Koffer nicht erhalte, bin ich ein geschlagener Mann — man wird ihn öffnen und darin die grösste Satyre finden, die ich auf alle Leute, von und mit denen ich lebte, und bei denen ich während meines ganzen Aufenthaltes in Boulogne gewesen bin, geschrieben habe; und wenn dieselben es erfahren sollten, würde ich niemals meine Augen mehr vor ihnen aufschlagen können.« Um Mitternacht segelte das Boot ab und mit ihm der dankbare Theaterdichter, um seine Ehre zu retten.

Wir, die wir weder Spottgedichte geschrieben, noch unsere Koffer zurückgelassen hatten, fuhren am Morgen weiter, frühstückten in Canterbury, speisten in Rochester zu Mittag, und langten am 18. März 1787 in London an, ich zum ersten Male in meinem Leben.

London.

Grétry's Richard Löwenherz in London. Der Tragöde John Kemble als Sänger. Die Sängerinnen Jordan und Crouch. Orchester-Compagnie. Die Sängerin Mara fühlt sich von Kelly beleidigt.

Noch an demselben Abend besuchten Stephen Storace und ich Herrn Linley in seiner Wohnung in Norfolk-Street am Strande, wo ich auch seine beiden hoch begabten Töchter Frau Sheridan und Frau Tickle fand. Frau Sheridan fragte mich, ob ich in Paris »Richard Löwenherz« gesehen habe, und als ich ihr zur Antwort gab, dass ich dieser Oper erst vor einer Abendes beigewohnt, bat sie mich, dieselbe an diesem Abend im Drury Lane-Theater zu hören, da sie sehr begierig sei, meine Meinung über die gegenseitigen Vorführungen des französischen und englischen Stückes zu erfahren. General Burgoyne hatte Richard übersetzt und Frau Sheridan ihn auf die englische Bühne gebracht.

Storace, ich und ein anderer junger Mann begaben uns ins Theater, aber das Stück war fast zur Hälfte vorüber. Ich muss erwähnen, dass ich hinsichtlich der Schauspieler und Schauspielerinnen im Drury Lane-Theater gänzlich unterrichtet war. Gerade als wir unsere Loge betraten, sang Richard die Romanze aus seinem Gefängnisse und ward hinter der Bühne fast nur von zwei französischen Hörnern begleitet. Ich war erstaunt, eine Begleitung zu hören, die so ganz der Absicht des Componisten widersprach und zugleich den Effect der Melodie völlig verdarb; auch konnte ich mich nicht für die Stimme des königlichen Gefangenen begeistern, und indem ich mich zu Storace wandte, sagte ich: »Wenn Se. Majestät der erste und beste Sänger in Eurem Theater ist, so fürchte ich hier, als ein Mitwerber für die öffentliche Gunst zu erscheinen.« Storace lachte und sagte, dass der Herr, welcher bei dieser Gelegenheit sang, Herr John Kemble sei, der berühmte Tragöde, welcher aus Gefälligkeit gegen die Eigenthümer die Rolle des Richard übernommen hatte, da an diesem Theater kein Sänger vorhanden war, der sie hätte spielen können. Mein Irrthum, ihn für den ersten Sänger des Theaters zu halten, war übrigens natürlich genug, da ich erst vor einigen Tagen Philippe, den ersten Sänger im französischen Theater, in derselben Rolle sah.

Mein Freund Kemble lachte herzlich, als man ihm erzählte, dass ich ihn für den Orpheus im Drury Lane gehalten hatte. Bei dieser Gelegenheit hörte ich auch, dass, als Kemble in der

Probe der Romanze Richard's sang, Shaw, der Dirigent des Orchesters zurief: »Herr Kemble, sagte lieber Herr Kemble. Sie bringen die Zeit [der Takt] um.« Doch Kemble schwieg gemüthlich eine Prise und antwortete gelassen: »Mein werther Herr, es ist besser für mich, die Zeit auf einmal umzubringen, als sie fortwährend zu schlagen, wie Sie thun.«

Das Spiel der Frau Jordan in diesem Drama war ausgezeichnet, und die Lauretta von Frau Crouch höchst interessant. Mein Erstaunen über ihre wunderbare Schönheit war gross, und ich war entzückt zu hören, dass sie in der Oper, in welcher ich auftreten sollte, meine Primadonna sein würde. Sie schien mir gleich der Venus der Apelles, alles Schöne und Reizende in sich zu vereinen. Ich kam mit Herrn Linley überein, bis zu Ende der Saison am Drury Lane-Theater zu bleiben und zuerst in der Rolle des Lionel am Freitag den 20. April 1787 aufzutreten.

Im Drury Lane-Theater wurden [alljährlich zur Fastenzeit] Oratorien aufgeführt unter der gemeinsamen Direction von Linley, Dr. Arnold und Madame Mara, welche die drei Eigenthümer davon waren. Einen Abende, nach dem ersten Act des Oratoriums, ging ich in den green room (das Künstlerzimmer), wo unter anderen Damen Madame Mara anwesend war, mit welcher ich niemals gesprochen hatte. Dr. Arnold sagte: »Nun, Herr Kelly, erzählen Sie uns, was für eine Art von Sängerin Signora Storace ist?« Ich erwiderte, dass sie nach meiner Meinung die beste Sängerin in Europa sei. Ich meinte natürlich in ihrer Art, aber wie es sich hernach zeigte, war Madame Mara über das Lob, welches ich meiner Freundin ertheilte, höchlich beleidigt und sagte zu einer Dame, als ich den green-room verliess, ich sei ein anmassender Naseweis. Ich wusste damals nichts von Madame Mara und legte zu jener Zeit keinen Werth auf ihre gute Meinung; sie trieb aber ihr Miswollen gegen mich so weit, dass sie später erklärte, niemals dort singen zu wollen, wo ich singen würde, falls sie es vermeiden könne.

(Fortsetzung folgt.)

Kunstübung

fasst in sich Ein- und Ausübung, Lehre und That im Kunstgebiet. Die Grundlehre des Anfangs hat ihre Schwierigkeiten, weil die Tonkunst nicht so allgemein menschlich erscheint, dass sie gleichsam von der Mutter mitgebracht werde — vielleicht deshalb, weil sie weniger natürlich ist als übernatürlich? Gewiss ist, dass in der Tonlehre lieber mehr pädagogisch experimentirt wird als in allen Zeiten und Künsten je stattgefunden; die Ursache suchen die Einen aus ihrer mystischen Beweglichkeit. Andere schieben es eine verworrenen Zeitgeist ins Gewissen, der zwischen waltendem Fortschritt und besserer Erbweisheit die centrale Wirklichkeit verloren habe; ersichtlich sind die physikalischen und mechanischen Lehrbücher einstimmiger als unsere neuesten künstlerischen, eigentlich musikalischen Doctrinen seit G. Weber. Genug, es giebt allerlei Schulen, jede meint die beste zu sein, doch sind von je her aus der besten Systemen einzelne Stümper hervorgegangen, aus unvollkommenen tüchtige Meister; eine Universalschule haben wir nicht.

Nehmen wir unsern bescheidenen Theil zu diesen Streitfragen, so ist nicht die Absicht, kleine Heine zwischen unverständlichen Gegnern anzufachen, sondern vorläufig nur zum Besten der Jugend das Allgemeinste der Kunstschule zu berühren, denn die Jugend bedarf einheitlicher Lehre, die auf dem Erbe der Väter erbaut ist, darf nicht in den Parteiungen des Marktes mit rathen und thaten, bis sie mündig ist. Ein allgemein gültiges Lehrbuch würden wir deshalb doch nicht

beleben, auch wenn wir könnten; zudem ist dafür gesorgt, dass die Uniformen nicht in den Himmel wachsen. — Musikalische Anfänge in der Erziehung inniger Häuslichkeit, wie sie Haydn und Mozart genossen, bedürfen keiner Methode, um in der Tonkunst heimisch zu machen; bei der grossen Zahl Derer, die solche Heimath nicht kennen, ist wohl darauf zu achten, dass die Lehre nicht verfrüht, aber auch nicht zum letzten angefangen werde.

Verfrüht wird die Lehre bei Kindern der ersten Jahrwoche; vor dem siebenten Jahre sollten sie möglichst reine Kinder bleiben und wenig schulmässig lernen, desto mehr spielen. Auch was sie etwa spielend lernen in den Tonlehre, z. B. kleine Kinderlieder wie »Weisst du wie viel Stern am Himmel«, mögen sie eine Weile lang ohne eigentliche Lehre nachahmen hörend und singend; ähnliche einfach Intervallen, ohne Chroma, z. B. »Was glänzt dort im Walde«, »Nun singet und seid froh«, »Vom Himmel hoch« — am besten anfangs ohne Papier und Clavier. Die eigentliche Lehre sollte billiger Weise nicht vor dem siebenten Lebensjahre beginnen, um fruchtbar zu sein.

Die Frage, ob es richtig sei, allen Schulkindern den Gesang obligatorisch anzumuthen, da doch ein Theil unmusikalischer Natur sei, wollen wir den Eltern, Lehrern und Aerzten zu beantworten überlassen; aus eigener Erfahrung aber kund geben, dass ganz unmusikalische nicht so häufig sind wie man meint, darüber jedoch eine obligate Schul-Verpflichtung nicht gut heissen, da die Uebung der schönen Kunst sein freie sein muss, die durch Zwang schwerlich erweckt, wohl aber ertödtet werden kann.

Zur Probe, ob in den Kindern Musik überhaupt vorhanden ist, am einfachsten mit dem Dreiklang der Naturharmonie der klingenden Saite zu machen; diese Urconsonanz werde vorgetragen, zuerst gebunden, dann gebrochen.



Manche scheinbar Tonlose, die der pythagoreischen Scala nicht mächtig waren, auch nach richtigem Vorsingen sie nicht wiederholen konnten, wurden durch diesen einfachen Versuch gleichsam erweckt; ja sie brachten nach wiederholtem Hören, Hören und Singen des Dreiklang eher zuwege als selbst Geübtere die Tonleiter. Aus demselben Fundament ist danach letztere zu begreifen, wie die Glieder des Grundharmonien sich vereinzelt ablösen lassen; der ergiebt erst das Bewusstsein der Intervalle: Terz, Quinte, Octave — Quinte, Sexte, Septime, und begründet der Erkenntniss der Consonanz und Dissonanz. Abgelöste Intervalle vorauszuschicken als Grund der Lehre, wie Hauptmann that, artet gar leicht in Buchstabenknechtschaft aus, wenn es auch nicht so schlimm ist, wie der Anfang mit der chromatischen Scala, dessen sich manche namhafte Lehrer schuldig machen: vollkommen unsinnig! Da niemals und nirgend der Anfang der Tonkunde und Tonfreude möglich ist in lauter Halbtönen, weil solche Reihen wie: c cis d dis e oder a as g fis f u. s. w. nie und nirgend eine Melodie oder nur deren Idee darstellen können.

Quelle und Fundament der Melodie ist die Harmonie, Fortgang ist die Bewegung innerhalb der Harmonie. »Die Grundlüge der Gleichberechtigung sämmtlicher Halbtöne ist noch nicht zum Siege gelangt!« sagt richtig unser geehrter Mitarbeiter C. v. Jan in dieser Zeitung 1880 Sp. 207, und wer das Gegentheil beweisen will, kann es an ihm mit Abbildung eines lebendigen Tonkunst der Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft.

Bräsecke in seinem »System der Harmonielehre«, Hamburg 1877, lässt die Intervallenlehre vorangehen, ehe die Grundlage der ganzen Tongestalt, der Urphänomene der Dur-

dreiklänge dargelegt ist, aus welcher erst zum zweiten die Accorde etc. hervorgehen, welchen die Kettenleiter (Scala pythagorea) nachfolgt, d. h. die Bewegung innerhalb der Accorde. — Von der Scala ohne weiteres ausgehen und danach zuerst die zusammenklingenden Töne suchen, ertappen, um nachher das harmonische Wesen zufällig zu erfinden ist gegen Natur, Kunst und Wahrheit. Leider hat diesen umgekehrten Weg A. B. Marx eingeschlagen in seinem »Allgemeinen Musiklehre« [Ed. 2, 80], wo die chromatische Tonleiter den Anfang macht — ferner die vom Basse aus geschehende harmonische Verbindungen durch Terzen allein bestimmt [Ebenda S. 209].

Die Intervallenlehre braucht sich nicht hervor zu drängen, überhaupt keine Definition, keine überflüssige Grammatik, wenn nur jene Elementar-Uebungen einige Zeit hindurch eingeprägt sind. Bestimmte Methoden sind nicht brauchbar ausser den rechts dargelegten Regeln sinnlicher Anschauung nach Hören, Singen, Einprägen im Gedächtniss.

Den Anfang der eigentlichen Kunst setzen wir in die Lösung der Töne, woran die Instrumente mitwirken müssen. Ob Singen oder Spielen früher gewesen, haben manche Künstler fraglich gelassen; die richtige Antwort wird man: der älteste ersten Gesang mag, ohne Harmonie und Scala dahin gefahren sein, schwebend gestaltlos, ohne feste Form und Gedächtniss. Unsere älteste Geschichte aber weiss schon davon, dass ein ordentlich Singen ohne Tonmass eben so undenkbar ist wie ein richtiger Hausbau ohne Winkelmass. So verstehen wir 1. Mose 4, 21, wo Jubal, von dem herkommen sind die Geiger und Pfeifer, genannt wird, ehe noch von einem Menschen Gesang die Rede war.

Wir ziehen nach heutigem Bedürfniss und Herkommen das Clavier vor als lehrhaften Haltepunkt des künstlerischen Gesanges, weil es sichtbar und hörbar die Tonverhältnisse darstellt und mit der Notenschrift eng verbunden ist. Wie unsere heutige Notation, die der Landkarte ähnlich ein Anschauungsbild von Höhe und Tiefe (Nord und Süd) vor Augen stellt, mit der Claviatur gleichsam ähnlich verbunden ist — was der Buchstabenschrift und der mathematisch chiffrirten Ziffernschrift nie und nimmer gelingen wird: so müssen wir die Claviatur festhalten als Bild der Höhe und Tiefe — Rechts und Links. Von den allerneuesten bekannt Erfindern anderer Tonschrift nehmen wir keine Notiz weiter, bevor sie ein einziges Volkslied einoder mehrstimmig oder gar eine ganze Vocal- und Instrumental-Partitur allgemein verständlich geschrieben haben, sei es von Palestrina oder Mozart oder Richard Löwenherz gedichtet.

Ob den Kindern nun auch das Clavieren frühzeitig eingeimpft werde, mögen Eltern und Lehrer nach eigener Wahl bestimmen; nur keine übermässige Vorbildung als Fundament zu künftiger weitreichender Fingerall; vielmehr zum Besten der Kindheit anfangs nur am Gesungenen nachzuspielen, bald auch Gehörtes selbst aufzusuchen. Vor manchen Kinderstückchen ist zu warnen; die ebenso unkindlich sind wie manche »Volkslieder«, die nichts Volksthum besitzen ausser dem Rahmen der Etikette. — Oben von dem Unterricht zu früh für die Kinder zu grösseren Dingen abzurichten, z. B. Ouvertüren, Sinfonien und Sonaten, brauche doch die Lehre nicht kindisch spielend zu sein in der derzeitigen Weise wie Oskar Paul in der »Illustrirten Kinder-Zeitung« die durch die »Deutsche Verlags-Gesellschaft in Paris« mit dem Probebild einen Kraftfischerparadirt, der die Katz podallter arbeiten lässt auf der Claviatur einem vornehmen Pianist — aber Kätzchen will nicht ist gebildeter als das Kosacbook ?! Man sollte über solche Dummheiten — lachen oder weinen? — nein, man sollte es allen Zeug verbieten, weil es leider in Culturfamilien noch vorkommt, die Kinder auf dem Hausinstrument tipp tapp herum klimpern zu lassen, wodurch nicht nur die Anfänge der Kunst verführt und verhunzt, sondern auch schwache Anlagen der Zöglinge ganz abgewendet, vergiftet und vernichtet werden. Mir ist eine fashionable gebildete Frau bekannt, welche offenherzig gestand, sie habe das Clavieren bis ins 18.—20. Jahr eifrig getrieben, weil man ihr beibrachte und ehrenhalber als Gewohnheit darauf gelegt; man habe sie sich eifrig geübt in allen gedenklichen Fingerübungen, auch ich gespielt mit beliebten Polka und Mazurka bis in Chopin hinein, übrigens sei es ihr ganz gleichgültig gewesen, weder Melodie noch Harmonie habe ihr irgend Eindruck gemacht, falsche Töne habe sie selten gespielt, aber warum und wie die übrigen richtig seien, habe sie nie begriffen, nie gefühlt! — *O mihi praeteritos ...* sagte sie zwar nicht, wohl aber, dass sie nach der Jugendzeit kein Clavier wieder berührt, keine Musik mit Freuden angehört. Das sind die Folgen der doppelten Verderbniss in der Kindheit, die Lehre und Prüfung, die Anlage zur Kunst leichtsinnig zu nehmen — oder die leeren Fingerspielereien an die Spitze aller Kunstarbeit zu setzen. — W. Tappert's »Musikalische Erziehung« (Berlin 1867) giebt nicht Unterricht, sondern erzählt vom kleinen Fritz von Kaisersprüngen, Waldfahrt, Vögeln — programmatische Tonmalereien. Ja darf nicht fehlen die beliebte donnerdicke Stimme des grossen *fis* (Liszt's besonderer Liebling)! sie macht den Signalton zur Waldfahrt bei Herrn Kuprecht u. s. w. Er schliesst sein »pädagogisches« Buch mit dem Kraftwort »Organismus, nicht Formalismus!« im Schoss der Familie wurzelt das Kodelime — und so noch manch anderes, was ich musikalische Erziehung nenne.

Ob wir die rechte Schule schon besitzen? Die Antwort ist nicht einfach zu geben, sondern mannigfach genug, um Sieger zu verwerfen bei der Schul-Lehrung, die wiederum vorwärts deutet nach dem Zweck der edlen Kunst, was sie überhaupt bedeute, und auf welchen dornigen oder blühenden Wegen wir zum höheren Ziel gelangen. Davon hoffen wir bescheidene Andeutungen zu geben über ihre gegliederten Theile und über ihre Wirkung und Idee: Grammatik und Aesthetik.

E. K.

Aus der Clavier-Abtheilung der Gewerbe-Ausstellung zu Neu-Strelitz.*)

Das Bedürfniss, einmal andere als Berliner Luft zu athmen, führte mich vor Kurzem nach Neu-Strelitz, woselbst, wie ich zufällig in einem Zeitungsblatte gelesen, eine Ausstellung stattfinden sollte.

Ich fand in einem grossen Exercirraum und angrenzenden Räumlichkeiten untergebracht eine in ihrer Art ganz höchst ansprechende Industrie-Ausstellung. — An Clavieren fanden sich 18 derselben vor Fabrikate von den Herren: Ecke-Berlin, Lambert-Berlin, Lindner Sohn-Stralsund, Peters-Neu-Strelitz, Rand-Stettin, Rolof-Neu-Brandenburg, Rudolph-Neu-Strelitz, Wolfschauer-Stettin.

Selbstverständlich verweilte ich bei dieser Ausstellungs-Gruppe längere Zeit und prüfte die Instrumente, um sie kennen zu lernen und mir ein Urtheil über das Geleistete zu bilden.

Die Instrumente von Ecke sind mir nicht unbekannt. Sein Ausstellungs-Object bewies wiederum, wie derselbe bestrebt ist, gutes Verbessern nachzuahmen.

Auch die Instrumente von Lambert kenne ich.

Die Instrumente von Lindner Sohn waren mir neu. Ich muss bekennen, dass ich von dem, was Lindner ausgestellt hatte, überrascht war. Ungemein hat mich ein grosses kreuzsaitiges Pianino, welches ausserdem in technischer Beziehung noch etwas ganz Neues bei jetzt einer neuen Raumes construirten Gerippe an Stelle der Holzrastel angesprochen.

Die Peters'schen Instrumente haben mich nicht recht befriedigt.

Rand aus Stettin hatte einige Pianinos ausgestellt, an denen einem

*) Nachstehenden Bericht der musik-pädagogischen Zeitschrift »Klavier-Lehrer« bringen wir auf Ersuchen hier zum Abdruck, weil die öffentlichen Beurtheilungen auf deutschen Ausstellungen in allen Zweigen noch viel zu sehr der Gevatterschaften unterworfen sind, zum offenkundigen Schaden sowohl der deutschen Industrie wie unseres guten Namens. D. Red.

sich zwei merkwürdige Dinge fanden und zwar zuerst ein Orgelpedal, welches darum mein ganz specielles Interesse erregte, weil wie bekannt, dass die Firma C. Rand eine von denen ist, die die seit Jahren bewährten patentirten Seiler'schen klingenden Clavierpedale nachahmt. [illegible] Nachahmung kann der Seiler'schen Erfindung nicht schaden, [illegible] Tastenlage [illegible] ist gerade so, wie es nicht sein soll. Die Mechanik [illegible], eine Taste sprach an, die andere nicht, auch Tastenfall und Spielart werden nicht den Beifall der Orgelspieler finden.

Die zweite Merkwürdigkeit war, dass in der Mittelfüllung des Instrumentes an der Stelle, wo man sonst, wenn dieselbe mit einem Bildnisse geziert, die Köpfe von Beethoven, Bülow, Liszt, Mozart, Wagner etc. etc. zu sehen gewohnt ist, [illegible] einen angenehmen jungen Mann mit [illegible] und mit einer [illegible] Medaille geziert, die Photographie des Herrn C. Rand aus Stettin, wie ich später erfuhr, sich befand. Das Instrument war in [illegible], Spielart, Construction und äussere Ausstattung eines jener [illegible] wie man sie vor 10—15 Jahren allgemein in besseren Magazinen vorfand.

Roloff aus Neu-Brandenburg hatte einen Flügel und Pianinos ausgestellt. Es waren ganz brave Instrumente älteren Genres. Die Pianinos hatten noch Unterdämpfung, etwas Weiteres [illegible] über dieselben nicht sagen.

Rodolph in Neu-Strelitz hatte sich auf der Ausstellung nicht als Fabrikant eingeführt, dieses grosse [illegible] muss [illegible] hier anerkannt werden.

Wolkenhauer aus Stettin hatte drei Instrumente ausgestellt und zwar [illegible] kleineren Formates. Diese [illegible] Ton hat dem [illegible], wie es bei dieser älteren Construction ja immer der Fall ist, der Bass zu [illegible] etwas zu wünschen übrig. [illegible] — [illegible] zwei [illegible] Instrumente in [illegible]. Diese beiden Instrumente waren [illegible] Lindner'sche [illegible] die jetzigen modernen [illegible] auf der Ausstellung. Beide [illegible] und doch verschieden in ihrer Art. Mich hat besonders das eine derselben, welches sich auch noch durch einfache, aber äusserst geschmackvolle Form auszeichnete, wie man es zu sagen pflegt, gepackt. Seine schöne, wenn auch nicht übermässige Klangfülle bei der höchsten Gleichmässigkeit in allen Tonlagen und ein so eigenartiges, [illegible] Timbre [illegible] aber dabei doch bestimmte Farbe, wie sie nur wenige der hervorragendsten Namen unserer Instrumentenbauer, denen ich hier zur Vergleichung [illegible] nennen, zu schaffen im Stande sind.

Nachdem ich genug gespielt und geprüft, verliess ich die Instrumenten-Abtheilung, um mir noch andere Gruppen anzusehen. Nach wenigen Schritten traf ich auf einen mir bekannten Berliner Clavier-Interessenten.

Begrüssung, die üblichen Fragen und Antworten.

Bald war der Meinungs-Austausch über die ausgestellten Claviere im Gange. In der Hauptsache deckten sich unsere Ansichten vollständig. Wir wanderten noch einmal zur Clavier-Abtheilung zurück. Mein Bekannter fragte: »Wer, glauben Sie, wird hier Preise erhalten?« Da mir Näheres über die Art der Preisvertheilung nicht bekannt war, äusserte ich meine Meinung dahin, dass in Bezug auf den ersten und zweiten Preis es auf die Principien, die der Preisrichter-Collegium als leitende angenommen, ankommen.

Solle mit dem ersten Preise nur ein Instrument prämiirt werden, der neben klanglicher und technischer Vorzüglichkeit eine neue praktisch bedeutsame Erfindung auf dem Gebiete des Instrumentenbaues repräsentire, so gebühre der erste Preis unstreitig Lindner Sohn aus Stralsund; handele es sich aber darum, ein Clavier zu prämiiren, welches [illegible] auf abweichende Construction Anspruch zu machen, ein Abbild des heutigen Standes [illegible] in der modernen Instrumenten-Baukunst sei, dann gebühre der erste Preis Wolkenhauer, der zweite Lindner Sohn.

»Und der Dritte?« »Nun, der ist schon schwieriger«, entgegnete ich, »gute Instrumente sind ja mehrere da, vielleicht Roloff aus Neu-Brandenburg, zumal, da derselbe ein Angehöriger der Landes [illegible] wir augenblicklich weilen.«

»Irrthum!« antwortete mir der Herr, »Roloff Neu-Brandenburg [illegible], Lindner Sohn, Stralsund, den zweiten, Rand-Stettin den dritten Preis.« »Aber, mein Gott, wie können Sie das jetzt schon wissen, die Preisvertheilung ist noch gar nicht erfolgt«, antwortete ich. »Das ist hier öffentliches Geheimniss«, antwortete mein Bekannter.

Diese Sache setzte mich [illegible] in Erstaunen, dass ich nur noch einer [illegible] »Wer sind denn die Juroren für die musikalischen Instrumente hier?« »Hof-Kapellmeister Herr Klughardt in Neu-Strelitz, Herr Bürgermeister Müller aus Alt-Strelitz und ein Musiker aus Berlin, welcher aber gleich nach einem splendiden Diner, welches der Herr Roloff aus Neu-Brandenburg gegeben hat und dem die Herren Juroren beigewohnt haben, wieder abgereist ist.

Die Sache begann mich immer mehr zu interessiren. Ich fragte: »ist denn gar kein Clavier-Sachverständiger unter der Jury?« »Auf Gott bewahre«, erwiderte er, »aber es wäre ja noch nicht dagewesen, wäre es nicht Pflicht Ihrerseits, die Mitglieder der Jury auf den Fauxpas, welchen sie zu machen im Begriffe sind, aufmerksam zu machen, ein [illegible] Anzugeben zu verhindern.« »Ich gestehe, ich habe dem einzigen hier erreichbaren Mitgliede der Jury, Herrn Hof-Kapellmeister Klughardt, in Bezug auf Rand in Stettin Mittheilung gemacht, dass das [illegible] Handwerk, welches derselbe an seinem Flanzen [illegible] angebracht, ohne [illegible] Nachahmung eines Deutschen Reichs-Patentes sei, ferner, dass das Instrument, das Rand für sein Fabrikat ausgiebt, sein Fabrikat nicht ist, sondern den einer kleinen Berliner Firma [illegible] Aber wir können ja das Letztere so kategorisch behaupten?« frug ich. »[illegible] sich nur [illegible] seines Instrumentes [illegible] wo die Firma des Fabrikanten ausgekratzt ist.« »Und haben Sie dies Alles Herrn Hof-Kapellmeister Klughardt mitgetheilt?« »Jawohl.« »Und was sagte derselbe?« »Wir sind vollständig informirt.«

Die Sache hatte mich so consternirt, dass ich beschloss, dieselbe im Auge zu behalten. Ich erfuhr nach kurzem, dass die Prämiirung der Instrumente genau so erfolgt war, wie sie vorher als schon allgemein bekannt mir mitgetheilt wurde.

— Nun, [illegible] Lorenz [illegible] mir nur noch übrig, die [illegible] Nutzanwendung aus diesem [illegible] Vorkommniss zu ziehen.

Mag dieser Fall der erste dieser Art sein, mögen solche Vorgänge schon früher dagewesen sein, jedenfalls [illegible] gereicht der [illegible] Vorkommniss zu grossem Schaden.

Es fragt sich vor allen Dingen, wer soll auf Ausstellungen zur Beurtheilung von Instrumenten herangezogen werden?

Als Vertrauensmann beim Einkauf von Instrumenten durch Privatleute ist der Musiker allerdings competent. Hierbei handelt es sich ja nicht um ein [illegible] Abwägen des Werthes der Instrumente verschiedener Fabrikanten gegen einander, hier handelt es sich in erster Linie darum, unter einer Anzahl von Instrumenten des einen oder des anderen Fabrikanten, dem der Käufer oder Musiker ein vorhereinstes Vertrauen entgegenbringt, ein Instrument herauszusuchen, welches den jedesmaligen individuellen Anforderungen in Bezug auf Preis, äussere Form und Klangfarbe entspricht. — Von einer eigentlichen [illegible] Prüfung ist hier keine Rede.

Eine ganz andere Sache aber ist es, wenn es sich um eine öffentliche Concurrenz [illegible] Instrumentalischen-Firmen, wenn es sich um Prämiirung der besten, technisch vollkommensten, auf dem [illegible] der Kunst und Zeit stehenden Instrumente handelt. Will man den Musiker, wenn er als ehrlicher Mann sein will, von vornherein bekennen: Ich kann nicht [illegible] Juror sein! Er wird sagen: ich gehöre in die Jury, aber ich bin nur ein Theil der Jury. Ich kann sagen, wie mir die Klangfarbe gefällt, ob mir die Klangfülle, die Gleichmässigkeit der Intonation genügt, ich kann sagen, ob mir die Spielart zusagt, — weiter verstehe ich Nichts. Ich habe meine persönliche Meinung über die Form der Instrumente, [illegible], aber diese darf nicht massgebend sein. Ich weiss nicht, ob das Bestreben des Instrumentes ein gutes ist, ich weiss nicht, ob die Einlegung des Resonanzbodens eine richtige, ob die Theilung der Instrumentes eine genaue ist, ich weiss nicht, aus welcher Fabrik die Mechanik entnommen, ob die Befilzung der Hämmer eine zweckmässige und Dauer verbürgende, ob der Ton des Instrumentes so bleiben wird, wie er ist, ich weiss nicht, ob die Hand, welche die Mechanik (stammte dieselbe wirklich aus einer guten Fabrik) regulirt hat, eine Künstlerhand gewesen ist, ich weiss nicht, ob die Schraubstellung richtig eingestellt ist, ja, ich weiss nicht einmal, was [illegible] zu bedeuten ist. — Was den äussern Umbau, was die Ausstattung betrifft, so ist hierin ein [illegible] Mitbeurtheiler der Tag für Tag die besten Modelle und Zeichnungen vor Augen hat, der genaue Kunde der verschiedenen Stilarten besitzt, der competente Juror. Davon versteht der Musiker gewöhnlich, der Instrumentenfabrikant nur [illegible]. Auch in Bezug auf die reine Tischlerarbeit am Instrument ist die Mitwirkung eines Tischlers als Juror unerlässlich. — Hieraus geht hervor, dass mindestens ein Musiker, ein erfahrener Instrumentenfabrikant und ein Tischler die Jury für Instrumente bilden müssen, und da Menschen [illegible] unfehlbar sind, so ist es besser aus jedem Fache zwei Vertreter zu wählen. Die Juroren müssen gleich vollberechtigt sein, jeder von ihnen hat das Recht, Points bis zu einer gleichen Höhe zu ertheilen und jeder Juror hat nur das zu beurtheilen, was er versteht. Die Pointage muss eine geheime sein. Die Zahl der Points, welcher den einzelnen Instrumenten von den verschiedenen Juroren ertheilt, muss addirt und nach der Höhe der so erhaltenen Summen müssen die Preise vertheilt werden. Bei gleicher Zahl der Points hat ein fremder Instrumentenbauer, kein Musiker noch Tischler, zu entscheiden. So

sei dies unparteiische, sachverständige Urtheile zu erreichen. Da aber seit Jahren auf so und so vielen Sammlungen die Bildung der Jurys eine solche rechtgewesen gewesen, so giebt es für das Verfahren der Herren in Neu-Strelitz keine Entschuldigung. Noch weniger giebt es eine Entschuldigung dafür, dass, wenn sie ihrer Mittheilungen empfingen, die nur im Interesse des Zustandekommens einer gerechten Beurtheilung gemacht worden, er diese ignorirt.

Der Herr Hof-Kapellmeister Klughardt hatte nicht die Verpflichtung, dem ersten besten Fordernden, welcher ihm derartige Mittheilungen machte, aufs Wort zu glauben, wenn er es nicht wollte, es war aber seine Pflicht, wenn ihm solche Mittheilungen gemacht worden waren, sich genau zu informiren, ob dieselben auf Wahrheit beruhten.

Ferner darf kein nach Pflicht und Gewissen handelnder Juror von irgend einem Aussteller etwas annehmen, nicht einmal ein Diner, und sei das Menu noch so lecker, der Champagner noch so kühl.

Hoffen wir, dass Vorgänge, wie sie sich anscheinend in Neu-Strelitz abgespielt haben, für die Folge bei keiner Ausstellung mehr vorkommen werden.

Tragen solche Zeilen hierzu bei, so haben sie ihren Zweck erfüllt. *Fr. Sommer-Berlin.*

(Der Klavier-Lehrer von E. Breslaur Nr. 14 vom 15. Juli.)

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 28. Juli 1880. **Nr. 30.** XV. Jahrgang.

Inhalt: Breslauer Synagogen-Gesänge. Liturgie der neuen Synagoge. In Musik gesetzt für Solo und Chor mit und ohne Orgelbegleitung von Moritz Deutsch. — Michael Kelly's Lebenserinnerungen. Musikalische Nachrichten aus England, Italien, Deutschland und Frankreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. (Fortsetzung.) — Die Enthüllung des Palestrina-Denkmals zu Rom. — Anzeiger.

Breslauer Synagogen-Gesänge.

Breslauer Synagogen-Gesänge. Liturgie der neuen Synagoge. In Musik gesetzt für Solo und Chor mit und ohne Orgelbegleitung von **Moritz Deutsch**, Obercantor der Synagogen-Gemeinde zu Breslau. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1880.) 102 Seiten Folio. Pr. 20 *M*

Die für den israelitischen Gottesdienst bestimmten Weisen ist dem allgemeinen Publikum ein Buch mit sieben Siegeln. Der Grund liegt nicht nur in der unverständlichen Sprache, sondern ebenso sehr in dem fremdartigen Cultus und seiner Ordnung. Trotzdem nimmt alles, was aus diesem Gebiete kommt, ein bedeutendes Interesse in Anspruch. Handelt es sich hier doch dem Ursprunge nach um denjenigen geschichtlichen Faden, aus welcher der christliche Cultus hervorgewachsen ist, und erscheint deshalb die Vermuthung naheliegend, dass an einem so ausserordentlichen Alter auch die Musik theilnehmen werde. Wir haben indess schon bei einer früheren Gelegenheit (bei Besprechung der Synagogal-Melodien von Marksohn und Wolf im Jahrgang 1875 Sp. 193—252. 310—285) das verhältnissmässig geringe Alter der jüdischen Melodien aufgezeigt, und jede neue Sammlung bestätigt mehr oder weniger das dort Gesagte. Hören wir zunächst, wie der Herr Verfasser des vorliegenden ausführlichen Werkes sich über dasselbe, sowie über den behandelten Gegenstand im Allgemeinen ausspricht.

»Vorwort. Vor mehr als 30 Jahren wurde ich in hiesiger Gemeinde mit dem Amte eines Cantors und Chordirigenten betraut. Nicht lange vorher wurde in vielen Gemeinden die Cultusreform begonnen und fast ein Menschenalter hindurch blieb sie in ununterbrochener Bewegung. Wiederholt führten missverstandene Bedürfnisse, nicht selten auch blosses Belieben unzureichend befähigter Reformer zu einschneidenden Experimenten und ephemeren Einrichtungen, welche die Gebetordnung und selbstverständlich auch ihre musikalische Behandlung alterirten. Ob Gesang oder Gemeindegesang, ob Orgelbegleitung oder reiner Gesang, ob moderne oder traditionell-musikalische Weisen dem synagogalen Gottesdienste angemessener waren, blieben gleichfalls theoretisch wie praktisch noch ungelöste Fragen.

»Dem so schwankenden Meinungen und Verhältnissen mit sich Conception stehen bisher Synagogenmusik entweder einwirklich und vielleicht auch zu flüchtigen Arbeiten provisorischen Charakters verleiteten, wird hiermit nun ausgeben, der sie die seit 30 Jahren erschienenen synagogalen Tondichtungen mit Empfänglichkeit und vorurtheilsfreiem Ueberblick hervortritt.

»Unter so ungünstigen Bedingungen ist zwar auch vorliegendes Werk entstanden, gleichwohl habe ich doch, nachdem die Cultusreform in der hiesigen neuen Synagoge ihren vorläufigen Abschluss erreicht und die Gebetordnung festere Gestalt gewonnen, mich berechtigt glauben, ob ermuntert der hiesigen Gebehand zu erhalten, weil es mir einmal durch langjährigen Gebrauch deugewohnte

und für ihn gewordene Ausdruck der Erbauung ist und weil sie überdies am Gottesdienste warm und lebhaft thätigen Antheil nimmt, jede Aenderung oder partielle Umarbeitung daher sicherlich nur als Störung ihrer Andacht empfunden werden würde. Auf sich strengere Richtung der »Breslauer Synagogen-Gesänge« habe ich, auch nachdem ich auf den Wunsch mehrerer mir befreundeter Collegen mich zur Veröffentlichung derselben entschlossen hatte, aus folgender Erwägung verzichten zu müssen geglaubt. Ist noch bislang weder eine einheitliche Synagogenmusik geschaffen worden, noch ist es auch nur einem der bis jetzt erschienenen synagogalen Gesangbücher gelungen, in irgend einer Gemeinde eine Gesammtaufnahme zu erreichen. Wie wäre dies auch nur möglich gegenüber den vielen differirenden Gebetordnungen unserer modernen Liturgie, gegenüber den verschiedenen musikalischen Bildungsgraden und Geschmacksrichtungen jüdischer Gemeinden und Cantoren, ganz abgesehen von den Mitteln, die sie für den Gottesdienst aufbringen können, aufbringen wollen. Vielmehr wurden und werden alle derartigen Sammlungen mit Recht detaillirt behandelt und nach beliebiger Auswahl benutzt. Dabei wird es nach menschlicher Berechnung wohl für immer bleiben und ein anderes Verfahren beanspruche und erwarte ich auch für vorliegende Sammlung nicht.

»Dass ich vielfach an unseren traditionellen Weisen festgehalten habe, wird wohl allseitige Billigung finden. Zur besseren Orientirung mögen folgende Bemerkungen beitragen. Die Intonationen, welche uns in Bahel Formen, rhythmisch gegliedert fast liedartig überliefert wurden, gehören offenbar weit auseinander liegenden Zeitepochen an und sind theils dem alten, theils dem modernen Tonsystem entsprossen. Neben der möglichst treuen Wiedergabe derselben (denn an sinnmässigen Varianten fehlt es auch bei ihnen nicht) habe ich mich bestrebt, sie mit einer dem Charakter ihres Tonsystems entsprechenden Harmonie zu versehen und Wendungen zu vermeiden, die ihr traditionelles Gepräge zu verdunkeln geeignet sein könnten.

»Diese weit verbreiteten typisch gewordenen Tonsätze habe ich mit »A. W.« (Alte Weise) bezeichnet. Der traditionelle Ritualgesang verlangte ferner auch bei den Gebetsstücken, welche dem Improvisationen des Vorbeters anheim gestellt blieben, bei aller Freiheit des Recitativs, doch einen dem alten Tonsystem eigenthümlichen Styl und die charakteristische Darstellungsweise, welche dem allgemeinen modernen Anschauungen fremd geworden, unser Synagogen jedoch lieb und theuer geblieben ist. Einige solcher Gebetstücke habe ich mit eigenen Compositionen versehen, die sich dem traditionellen Styl anschliessen, und habe sie mit »A. St.« (Alter Styl) bezeichnet. Endlich mussten auch da Original-Compositionen eintreten, wo die Gebetordnung neue Formen aufgenommen, die nach modernem Ausdruck verlangen, oder wo es an älteren Weisen ganz und gar fehlt, wie beim sabbathlichen Gottesdienst, dem nur der freie Gebrauch alter Tonarten aufbewahrt geblieben ist. Nachklänge derselben bieten die Nummern 25 bis 37.

»Mit Rücksicht auf ungenügend ausgebildete Chöre, mit denen ja die meisten unserer Synagogen behaftet sind, die Ausführung zu erleichtern, habe ich den Tonsatz möglichst klar und einfach zu construiren, die Polyphonie im höheren Sinne gefasst zu vermeiden und die steten, so selten wie zugänglich durch die anderen Stimmen zu unterbrechen gesucht. Von Recitativen habe ich nur solche aufgenommen, welche von den sie umgebenden Gesangsstücken nicht getrennt werden sind. Im Uebrigen aber habe ich es meinen Collegen

gegenüber mir versagen zu müssen geglaubt. Dem freien Ergusse dieser andächtigen Stimmung, der ja traditioneller Usus ist, festere Formen entgegen zu stellen. Wer darnach Verlangen trägt, den verweise ich auf die in meiner »Vorbeterschule« Skizzen Intonationen, deren Ausführung uns keine Schwierigkeiten bereitet.

»Der Vollständigkeit wegen sind einige meinen früheren Werken entlehnte Stücke mit aufgenommen worden.«

»So will ich denn hoffen, dass diese Liedersammlung wie in bisheriger so in andern Synagogen die Verschönerung und Veredlung des Cultus fördern und zur Stärkung und Erbauung des religiösen Sinnes immer mehr wesentlich beitragen werden (werde).

»Möge (möge) sie meinen Herren Collegen, denen die Pflege religiösen Gesangs vorzugsweise anvertraut ist, zur wohlwollenden Aufnahme empfohlen sein.«

Aus dem Vorstehenden ersieht man, durch welche Umstände und in welchem Sinne diese Sammlung zu Stande gekommen ist. Sie ist demnach und nach gereifte Resultat einer Bewegung zu Gunsten einer besseren Gestaltung des Cultus, welche in den letzten 40—50 Jahren unter den Juden fast ebenso lebhaft war wie unter den Christen. Der Unterschied ist nur, dass der christliche Gottesdienst auch im musikalischen einen Canon oder Grundstamm allgemein anerkannter und gebräuchlicher Gesänge besitzt, welcher dem jüdischen fehlt. Eine einheitliche Synagogenmusik existirt nicht und ebenso wenig ist ein Gesangbuch vorhanden, welches sich wirklich als Gemeindegesangbuch bezeichnen dürfte — solches bestätigt uns auch Cantor Deutsch. Die Christen aller Confessionen besitzen aber hunderte, ja tausende von Büchern, welche für den Gemeindegesang officielle Bedeutung haben. Wenn der Verfasser die Ursache, warum dies bei den Juden nicht so ist, in den abweichenden Liturgien und in den verschiedenen Bildungsgraden und Geschmacksrichtungen der jüdischen Gemeinden und Cantoren sucht, so könnte ihm entgegen gehalten werden, dass alle diese Unterschiede bei den Christen noch viel grösser sind. Der Grund wird daher weiter zurück liegen. Die Juden besitzen nur »traditionelle Weisen«, aber keinen Canon, und traditionell oder alt heisst bei ihnen alles was bis zum Grossvater hinab reicht, möge es nun von diesem Grossvater neu geschaffen oder bereits Jahrhunderte vor ihm gebräuchlich gewesen sein. Es giebt daher wohl Stücke verschiedenen Alters der jüdischen Musik, aber keinen Zusammenhang, keine geschichtliche Entwicklung. Sie ist ein Wiederschein der Musik derjenigen Völker, unter welchen die Israeliten wohnten. Für den gegenwärtigen Stand der Sache ist dies ganz unzweifelhaft, aber schon im früheren Alterthum scheint solches nicht anders gewesen zu sein. Weil die hebräische Musik es nicht zu einer wirklichen Aufzeichnung brachte, blieb alles dem Gedächtnisse und damit im Laufe der wechselreichen Geschichte dem Zufalle überlassen. Selbst der früheste und höchst unvollkommene Versuch, die Töne durch Schriftzeichen zu fixiren, ist der Natur der hebräischen Schrift so wenig entsprechend, dass er nur in Nachahmung persischer Vorbilder unternommen sein kann. Wir meinen hiermit die unter dem Namen Accente bekannten Musikzeichen, von welchen es zweierlei Arten giebt, eine für prosaische, eine andere für poetische Stücke. Die Bedeutung derselben wird wohl niemals ganz klar werden, weil es die Hebräer nicht zu einer wirklichen musikalischen Theorie brachten, wie eine solche doch selbst bei Indern und Persern zu finden ist. So ist es kein Wunder, dass alles im Zustande der Dämmerung bleibt, und die jüdischen Cantoren sich bei Neuschaffung ihrer Musik bald nach rechts bald nach links wandten.

Herr Cantor Deutsch macht hiervon keine Ausnahme, wie man schon aus seiner Vorrede wird entnommen haben. Er ist zugleich ganz modern, etwa im Sinne Mendelssohn's, und alterthümlich wenig. Wenn man auch aus dem vorhin Bemerkten erhellt, dass ein anderes Verfahren, als das der Anlehnung an unsere abendländische Tonkunst, hier nicht möglich ist, so soll doch damit nicht empfohlen oder auch nur gebilligt werden, einfach den Fusstapfen der Musik unserer Tage zu folgen.

Sehen wir uns zunächst einige Proben an. Gleich die erste Nummer ist bei ihrer Kürze und sonstigen Haltung zur Mittheilung geeignet. Nach einer viertaktigen Apostrophe der männlichen Stimmen respondirt der ebenso kurze vierstimmige Vollchor.



Die in lateinischen Lettern sehr deutlich untergelegten Worte lassen wir weg, erstens, weil sie den Meisten unverständlich sind, und sodann, weil der Componist dieselbe Musik viermal hinter einander zu verschiedenen Worten anwendet, von einem bestimmten Textausdruck daher nicht die Rede sein kann. Diese Gesangsteine werden für den Sabbath-Eingang gebraucht. Zweimal hält sich das vocal gehende Unisono in der Tenorst des Chores, aber zweimal (und ebenfalls zu verschiedenen Worten) hat es diese Fassung.

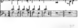
Tenori e Bassi.

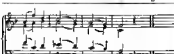


Wenn hiermit ebenfalls ein Chor folgt, welcher sich lediglich in C- und F-dur bewegt, so will uns solches doch als etwas zu gemüthlich erscheinen. Die feinere musikalische Empfindung, welche auf Gesammtharmonie abzielt, wird hier vermisst. Bei seinen modernen christlichen oder christlich-jüdischen Vorbildern konnte der Autor sie allerdings nicht finden, denn wenn unserem musikalischen Sinne in irgend etwas vergröbert sind, so ist dies der Fall in Beziehung auf die Tonarten, namentlich die Mineure, und ihren entsprechenden Modulationsgang.

Zur Beurtheilung noch weiteren Materials vorzuführen, bemerken wir auch den kleinen Chor mit, welches auf das Vorbeter-Solo Nr. 4 folgt.

Coro





Der Tenor im achten Takte ist uns sicherlich weder besonders correct in der Imitation noch schön in der Stimmführung und in dem dadurch bewirkten Klange. Man sollte meinen, der Einsatz eine Terz tiefer



hätte sehr nahe gelegen, weil dadurch zugleich der unangenehme Eintritt des Basses beseitigt wird. Aber wer im kirchlichen Chor



singen mag, der wird sich auch um die Stimmführung nicht allzu viel den Kopf zerbrechen.

(Schluss folgt.)

Michael Kelly's Lebenserinnerungen.

Musikalische Nachrichten aus England, Italien, Deutschland und Frankreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

IV

Reise von Wien nach London über Salzburg, München, Stuttgart, Strassburg und Paris.

London.

(Fortsetzung.)

Gesang der Mara in Händel's Musik. König Georg III. Kelly's Reise nach Dublin. Gastspiele mit der Sängerin Crouch in Dublin, York, Leeds und Wakefield. Popular ist das Duett »Pray, one« zu componiren. Der Yorker Theaterdirector Tate Wilkinson.

Indem ich die Oper »Lionel und Clarisse« für mein erstes Auftreten wählte, ward meine Wahl durch den Umstand bestimmt, dass ich alle Arien kannte und dieselben überdies sehr in meinem Stile gehalten waren. Als die Oper gegeben wurde, sang ich ursprünglich die Musik und fügte nur ein kleines Lied Sarti's in englischen Worten bei, wozu auch ein Duett, verfasst von dem bekannten Doctor Lawrence. Ich componirte die Musik, und Stephen Storace fügte die Instrumente bei. Dieses Duett war meine erste Einführung ins Drury Lane-Theater. Der hervorragende Schauspieler King, welcher vor vielen Jahren in Dublin ein Freund meines Vaters gewesen war, gab sich sehr viele Mühe, mir das Gespräch in der Rolle beizubringen. Bei Herrn Linley stand ich auch in grosser Schuld für seinen ausgezeichneten Unterricht, und von allen Mitwirkenden ward mir die gütigste und freundlichste Aufmerksamkeit zu Theil.

Zur Zeit meines ersten Auftretens war mein Freund Jack Johnstone als erster Sänger im Covent Garden-Theater engagirt. In »Love in a Village« sah ich ihn in der Rolle des Young Meadows; er spielte gut und sang die Arien mit vielem Ausdruck und hatte eine besonders schöne Falsetto-Stimme. Frau Billington war die Rosetta. Ich hielt sie für einen Engel an Schönheit und für die heilige Cäcilie im Gesange.

Ich hatte Lionel gespielt und war mit all der Güte und Freundlichkeit aufgenommen worden, womit das britische Publikum unveränderlich einen neuen Mitwirkenden ermuthigt, und mein Erfolg übertraf meine kühnsten Erwartungen.

Am folgenden Dienstag, als am 24. [April 1787], erinnere ich, dass ich zum Opernhause ging, um beim ersten Auftreten meiner Freundin, der Signora Storace, zugegen zu sein, und war über den ihr gespendeten enthusiastischen Empfang hoch erfreut. Die Oper war Paisiello's »Schiavi per Amore«. Die ganze Musik dieser reizenden Buffo-Oper ist entzückend. Der Anfang davon ist ein Meisterstück der Harmonie und war von Sr. königl. Hoheit dem Prinzen von Wales warm applaudirt, welcher das Theater mit seiner Gegenwart beehrte und vor Beginn der Oper schon im Theater war. »Schiavi per Amore« blieb die Lieblingsoper während der ganzen Saison.

Während meine Freundin Storace im Haymarket Lorbeeren erntete, ward mir im Drury Lane-Theater die freundlichste Aufnahme zu Theil. Mein Auftreten, welches Lionel folgte, war als Young Meadows in »Love in a Village«. Den übrigen Arien fügte ich eine von Gluck hinzu, zu welcher Frau Sheridan den englischen Text schrieb: »Love, thou maddening power«; diese war sehr beliebt, wie auch das Duett »Each joy in thee possessing«; beide Stücke wurden immer da capo verlangt.

Daly, der Pächter des königlichen Theaters in Crow Street [in Dublin], bot mir ein Engagement für sein Theater an, um zwölf Abende mit Frau Crouch darin zu singen. Die Bedingungen, welche ich stellte und denen man auch nachkam, waren, mit Herrn Daly die Einnahme zu theilen, nach Abzug von £ 60 allabendlich für seine Kosten, und die dreizehnte Vorstellung als Benefiz zu erhalten ohne alle Abzüge.

Während des Sommers fand [abermals] das Gedächtnissfeier Händel's statt. Die letzten grossen Aufführungen in der Westminster-Abtei waren am 28. und 31. Mai und am 1. und 4. Juni; an diesen vier Morgen sang ich dort, aber es ist nicht in meiner Macht, eine Beschreibung von dem gewaltigen Feste zu geben; es ist ja auch schon von Denen ausführlicher beschrieben worden, welche der Aufgabe mehr gewachsen sind. Ich kann nur versuchen, von der Wirkung zu reden, die es auf mich ausübte. Als ich zuerst den Hallelujah-Chor im »Messias« hörte und »Ein Kind ist uns geboren«, stockte mir vor unnennbarem Entzücken das Blut in den Adern; es war göttlich; es war, um mit den von Gott eingegebenen Worten zu reden, »wundervoll«. Das Orchester ward von den Gebrüdern Cramer geleitet; die Dirigenten waren Joah Bates, der Vater des jetzigen Secretaire des Steueramtes und des Doctoren Arnold und Dupuis. Das Orchester bestand aus mehreren hundert Mitwirkenden. Prinzipalsänger waren Madame Mara, Storace, Fräulein Abrams, Fräulein Poole, Reinholds, Harrison, Bartleman, Sale, Parry, Norris, ich selbst u. s. w.; die Chöre waren aus allen Theilen Englands zusammengesetzt und zählten über hunderte von Stimmen.

Der König, die Königin und die königliche Familie sass dem Orchester gegenüber; das Schiff der Kirche, die Gallerien und jeder Winkel war angefüllt mit Schönheit und Reichthum; es war eine solche Aufregung, Plätze zu erhalten, dass die Damen sich schon am Abend vorher frisiren liessen, um nur zur rechten Zeit in der Abtei zu sein. Die Mitwirkenden leisteten mit grossem Talente ohne Ausnahme Bewunderungswerthes, was

aber auf mich einen unauslöschlichen Eindruck machte, war die mächtige Wirkung, welche Madame Mara in dem erhabenen Recitativ »Sing ye to the Lord, for he hath triumphed gloriously« hervorbrachte; in diesem

»Die Stimme vernahm man überall,
So laut wie der Trompete Silberschall.«

Ich habe dabei oft das Tenor-Recitativ gesungen: »And Miriam the Prophetess took a timbrel in her hand« und hörte ihren Gesang jedesmal mit immer grösserem Entzücken.

Kein Ort konnte geeigneter sein, der göttlichen Musik Händel's ihren Effect zu geben, als die geräumige Abtei. Die Vorliebe Sr. Majestät für Händel war allgemein bekannt, aber ich glaube, man wusste nicht allgemein, welch ein ausgezeichneter und kluger Richter er in dieser Sache war. Der schöne Chor »Lift up your heads, O ye gates« ward mit vollem Chor gesungen, wie Händel es stets gewollt hatte. Der König schlug vor, dass der erste Theil davon als halber Chor nur von den ersten Sängern gesungen werden sollte, aber bei der Stelle »He is the King of Glory« ordnete er an, dass das ganze Orchester mit vollem Chor im stärksten fortissimo einfallen sollte. Die durch diese Änderung erzeugte Wirkung war herrlich und erhaben.

Ein seltsamer Zwischenfall ereignete sich bei einer der Vorstellungen. Am Morgen während des ersten Theils einer grossen Aufführung ausgewählter Stücke war der Himmel düster und neblig; aber als der grosse Chor [aus Samson] »Let there be light, and light was over all« erscholl, brach die Sonne durch und erleuchtete mit ihren Strahlen jeden Theil des herrlichen Gebäudes. Alle waren über dieses Ereigniss und die dadurch hervorgebrachte Wirkung sehr erstaunt.

Ungefähr zu dieser Zeit erhielt ich die traurige Nachricht vom Tode meiner Mutter; sie war schon vor einigen Wochen gestorben, man hatte es mir aber nicht früher mitgetheilt. Ich sehnte mich sehr, meinen Vater und meine Familie zu sehen und reiste am 2. Juni nach Dublin, nachdem ich vorher mit den Eigenthümern des Drury Lane-Theaters in ein Engagement für die nächste Saison getreten war, mit der Bedingung, wöchentlich nur dreimal aufzutreten. Herr und Frau Crouch und ich miethetén einen Wagen und hatten eine sehr angenehme Reise, und am 18. Juni erreichte ich meines Vaters Haus in Abbey-Street in Dublin.

Mein Vater und ich waren natürlich beide sehr erfreut, einander wieder zu sehen, denn während der Zeit hatte sich seine Liebe für ihn nicht geändert. Ich freute mich ebenfalls sehr, meine Schwester und Brüder Joe und Mark zu sehen. Am 22sten trat ich im gedrängt vollen Theaterhause zuerst im Lionel auf; mein Empfang war äusserst schmeichelhaft, und den Beifall, den mir meine guten Landsleute in der Vaterstadt spendeten, that meinem Herzen ungemein wohl.

Während meines zwölfmaligen Auftretens nahm ich durchschnittlich nie weniger als £ 88 jeden Abend ein; bei meinem Benefiz war das Haus überfüllt, und der grössere Theil des Parterre zu Logen eingerichtet. Zwei dieser Vorstellungen wurden auf Befehl des Herzogs von Rutland, damaligen Vicekönigs von Irland, gegeben, welcher in Begleitung der Herzogin, einer wunderschönen Frau, im Theater erschien. Der Schauspieler Holman war gerade in Dublin; man gab »The Masque of Comus [von Arne]«; er spielte den Comus, ich aber den ersten Bacchanal und sang »Now Phoebus sinketh in the west« und alle hauptsächlichen Arien. Frau Crouch war die Euphrosyne und sah so reizend aus, als ob sie sich im Brunnen der Grazien gebadet hätte. Ihr Spiel in der Arie »The Wanton Gods«, ihr Gesang von »Would ye taste the noontide air?« und »Sweet echo« war wirklich ein Genuss.

Mir kam der Gedanke, dass sich gute Gelegenheit vorhanden sei, im ersten Act der »Masque« für den ersten Bacchanal und die Bacchante ein Duett einzulegen, und ich wählte hierzu das berühmte italienische Duett von Martini »Pace, cara mia sposa«, welches schon in Wien grosses Aufsehen erregt hatte, die sich jetzt aber in Dublin noch steigerte. Der dazu componirte englische Text »Oh, thou wert born to please me« war ausgezeichnet und passte sehr gut zu der Darstellung. Kein Musikstück hat jemals eine grössere Wirkung hervor gebracht; es wurde immer dreimal da capo verlangt, und keine Aufführung durfte stattfinden, wo es nicht gesungen wurde. Die Balladensänger sangen es in den Strassen, und von den Zeitungsjungen wurde es parodirt in folgender Weise: »Oh thou wert born to tease me my life, my only love«; kurz viele, viele Jahre lang genoss es in ganz England, Schottland und Irland die grösste Popularität.

Zur bestimmten Zeit war mein einträgliches und angenehmes Engagement in Dublin zu Ende, und ich segelte nach Holyhead über, um nach York zu gelangen, wo Frau Crouch und ich von dem excentrischen Tate Wilkinson, dem Eigenthümer des dortigen Theaters, während der Rennwoche engagirt waren. Frau Crouch kannte die Sonderbarkeiten Tate's sehr gut und erzählte mir viele Anekdoten von ihm; er war ein grosser Epicuräer, liebte die französische Küche und kaum Schüsseln sehr; grosse Keulen durften nie auf seinem Tische erscheinen, und vor Allem hatte er die grösste Verachtung für Rindfleisch. Als ich dieses hörte, nahm ich mir vor, einen Scherz mit ihm zu spielen und bewog Herrn und Frau Crouch, mir dabei behülflich zu sein.

Wir kamen im Yorker Gasthofe gerade zum Abendessen an. In der Speisekammer sah ich einen grossen Rinderbraten; ich liess ihn zu uns herein bringen und vor mir auf den Tisch setzen. Ich zog Rock und Weste aus, streifte meine Hemdärmel auf, löste meinen Kragen, nahm meine Halsbinde ab und setzte eine rothe wollene Nachtmütze auf, so aufgeputzt und mit einem grossen Vorschneidemesser in der Hand machte ich mit anscheinendem Entzücken das Stück Fleisch an. In demselben Augenblick betrat das Oberhaupt Wilkinson, nach welchem Frau Crouch vorher geschickt hatte, das Haus. Er hatte noch nicht gegessen und ging auf Frau Crouch zu, um sie bei ihrer Ankunft in York willkommen zu heissen; als er mich gewahr wurde und zurückprallend ausrief: »Gott! Madame, wer ist das, mit dem furchtbaren Rinderbraten vor sich? Wie zum Henker kam der hier herein?« Frau Crouch sagte mit sehr ernsthaftem Gesicht: »Das ist Herr Kelly, den Sie selbst engagirt haben.« — »Wie, die Gestalt da?« sagte Tate, »wie, das soll mein Lord Ainsworth — mein Lionel, — mein Young Meadows sein? fort mit ihm, Madame, fort mit ihm nach Drury-Lane oder nach Wien; dem Yorker Publikum kann ich einen solchen Menschen nicht vorstellen, Madame!«

Während er die Dirigenten von Drury-Lane und Wien für ihren schlechten Geschmack schmähte, schlüpfte ich aus dem Zimmer, kleidete mich an und ward darauf in propria persona Tate vorgestellt, welcher an dem Scherz Gefallen hatte und herzlich dazu lachte; wir blieben seitdem die besten Freunde.

Am 22. August eröffneten wir unser Engagement mit Lionel und Clarissa. Tate war der Oberst Oldboy, und Herr Betterton [der Vater von Frau Glover] Jessamy, — da in dieser Woche die Wettrennen stattfanden, war York gedrängt voll, und das Theater immer gut besetzt. Hier sah ich Fräulein Farren zuerst, welche bei Sir William und Lady Milner zu Besuch war. Mein ehrenwerther Freund, der ausgezeichnete Schauspieler Fawcett, gehörte damals zum Yorker Theater und war der Douglas der Gesellschaft.

In der folgenden Woche nach dem Wettrennen war das Benefiz von Frau Crouch bei vollem Hause; sie gab die Clara, und ich den Carlos mit Carton, unser Duett »Oh thou wert born to please me« erfreute sich auch hier des grössten Bei-

fällt. Am Mittwoch den 29sten begann unser Engagement für vier Abende in Leeds, im »Maid of the Mill«; Frau Crouch war die Patty und ich Lord Aimworth; »Love in a Village«, »The Duenna« und »Lionel and Clarissa« spielten wir bei vorzüglich besetztem Hause.

Wilkinson machte uns den Vorschlag, noch vier weitere Abende in Wakefield zu spielen, worauf wir eingingen; wir kamen dort am Mittwoch den 2. September an und traten in »Love in a Village« auf.

Die vier Abende waren vorüber, wir willigten ein, noch einen Abend zu spielen, auf den ausdrücklichen Wunsch des Grafen von Scarborough, welcher uns während unseres Aufenthaltes in Yorkshire viele Beweise seines Wohlwollens gab. Am 14. September verliessen wir Wakefield, um am 15ten den Winterfeldzug im Drury Lane-Theater zu beginnen.

(Fortsetzung folgt.)

Die Enthüllung des Palestrina-Denkmals zu Rom.

Einst hat mit unvergesslichen Worten ein besserer einem dem deutschen Volke die musikalische und künstlerische Bedeutung Pierluigi's da Palestrina dargelegt; seine Schrift wurde damals in diesen Blättern*); mit Recht »das goldene Büchlein« genannt. Sie glänzt schon von vor einer Generation als ein kostbares Juwel in unserer Musik-Literatur; ja, der edelsten Feder entsprossen, wird sie vielleicht für immer alle dem Meister je errichteten und zu errichtenden steinernen Denkmale in Wirkung überragen; denn was ist eindringlicher als die Kraft des wahren Wortes?

Und so sei mir denn erlaubt, bei Gelegenheit der in der Pfingstwoche hier abgehaltenen Palestrina-Feier, abermals, wie es an dieser Stelle einem vor dreissig Jahren geschah, auf Thibaut's »Reinheit der Tonkunst« aufmerksam zu machen, vindicire ich ihm doch ein grösseres Verdienst durch auffrischende Erinnerung an die Existenz jenes Aufsatzes — denn wie oft geräth nicht selbst das Treffliche in Vergessenheit — als durch eine breite, gewiss aber immer dürftig bleibende Detaillirung der grossen Prenestinischen Schöpfungen. Das eigentliche Ich des Componisten, seine Werke, können ja nur gehört, nie aber geschildert werden, und natürlich hat auch Thibaut einen derartigen Versuch, als der gesunden Logik widersprechend, nicht unternommen; leuchtete schon den grossen Magnus Plato in der Geschichte der Musik, als den einzig höchsten Vertreter des reinen Stils, in apologetischen und überzeugenden Worten anschaulich gemacht.**)

*) 3. Jahrgang 1881 der »Allg. Mus. Ztg.« Nr. 458 S.

**) Thibaut's Buch erschien zuerst 1825; diese schon nach fünf Jahren in zweiter Auflage, und wurde nach dem Tode des Verfassers von dessen Schüler und unbegrenzten Verehrer, dem Ministerialrath K. Bähr abermals von neuem edirt. Die pietätvoll Schlussworte des Vorrede, welche der Herausgeber dem Andenken des Autors widmete, dürften vielleicht manchen Musikverständigen und Dilettanten, welchen das Thibaut'sche Werkchen bisher unbekannt blieb, zum Spornen dienen, sich unvergleichlicher Lehren und Vorzüge anzueignen. »Ich kann, schon lebhafter Wunsch ist schliesslich der, dass diese Schrift recht vielen etwas von dem gewähren möge, was mir der persönliche Umgang mit ihrem Verfasser war. Seine Begeisterung, seine Anregung und Anleitung haben mir in der Musik eine neue Welt aufgeschlossen, die ich vorher nicht ahnte; die edelsten und reinsten Genüsse auf diesem Gebiete verdanke ich ihm. Gesegnet sei sein Andenken und sein Wort wirksam, solang es edle Tonkunst giebt.« Auch Felix Mendelssohn spricht sich in seinem Brief über seinen Aufenthalt bei Thibaut mit höchster Befriedigung, wie mit Liebe und Verehrung für seinen väterlichen Freund aus.

Um jedoch Uneingeweihten einigermaassen gerecht zu werden, und damit ihnen die Mühe etwaigen Nachschlagens in Encyklopädien erspart bleiben möge, sollen zwei historische und biographische Werke, wie eine kurze katalogische Anführung der höchsten Meisterwerke unseres Tondichters, berechtigte Neugier befriedigen; Professionirte aber werden eine Minister-Repetition ihnen bekannter Facten entschuldigen.

Wenn nach den neuesten methodischen untrüglichen Forschungen wie ich es früher in einer Serie von Artikeln hier nachgewiesen, die Entwicklung der jetzigen Tonkunst bis zu den Zeiten griechischen Alterthums als zusammenhängende, oft auf eine abwechselnde Kette verfolgt werden kann, so verweile ich für einen Augenblick bei einem der stärksten ihrer bindenden Ringe.

Dem kleinen meerbespülten Stückchen Erde, den Niederlanden, aus dessen Schoss uns so überaus herrliche Monumente der Architektur und Malerei emporgewachsen sind, verdanken wir auch die Wiederbelebung der im Alterthum zwar nur dürftigen, während langer Zeit ganz geleugneten, jetzt aber als unzweifelhaft festgestellten Polyphonie.

Seit den Zeiten des grossen flandrischen Mönchs Hucbald (840), welcher seine harmonischen Combinationen in für uns unerträglichen gleichzeitigen Quinten-, Quarten- und Octaven-Folgen kundgab, thürmte sich stetig in längeren Absätzen, markirt durch stetig auf einander folgende neue Schulen — ich nenne als deren verschiedene Stifter Dufay, Ockheimer, Josquin — der immer kunstvollere Formen annehmende Bau eines mehrstimmigen kirchlichen a capella-Gesanges bis zu einem höchsten glänzenden Spitzen empor: dem Niederländer Orlando de Lasso und Palestrina, dem Italiener.

Des letzteren Genius unsterbliches Verdienst ist es, als durch allerlei geistlose Künsteleien den religiösen Sinn des Andächtigen verwirrenden conventionellen Element aus dieser rein musikalischen Satzgestaltung gestrichen, zugleich aber im Besitze höchsten contrapunktischen Wissens solches nur für den Ausdruck erhabenster Gefühle verwandt zu haben.

Schon hatte das Tridentiner Concil bei der, ihrer kunstreichen Mache, weltlichen Richtung, in welche die Tonkunst durch die frühere Zeitströmung verfallen war, sich die Frage vorgelegt, ob nicht überhaupt Musik aus dem Cultus zu verbannen sei — es lag in dem düsteren Charakter dieser der classischen Renaissance-Periode folgenden geistlichen Reaction so schroffe Satzungen zu dictiren — da erschien zur rechten Zeit der Mann der That, und durch die einzige Missa Papae Marcelli erhielt er der katholischen Confession die um ein Haar vielleicht für immer aufgehobene kirchliche Tonweihe. Der Papst verglich so wunderbare Chöre mit den himmlischen Melodien verklärter Engel; Correggio's letzter Traum war ein Wiedersehen Palestrina's im Paradiese.

Neuere Historiker haben uns darauf hingewiesen, wie die ecclesia militans jener unseligen Epoche auch sämmtliche Künste ihrem Zwecke dienstbar zu machen gewusst habe. Sicherlich findet solche These betreffs der Musik nur in deren äusserlicher Praxis beim Gottesdienst ihre Bestätigung. Die degenerirten Schüler Michelangelo's und Raffael's (mit Ausnahme Giulio Romano's) schwelgten sich in ihren Werken sofort des vom Geiste des Jesuitismus und der Inquisition getränkten herrschenden Tatsachen, mit Pfeilen gespickte Gestalten, Martern jeder Art, Blut und Eisen überall, unnatürliche, versteckte Wollust athmende sinnige Verrenkungen des menschlichen Körpers, solche Anschaulichkeiten waren von nun an die pittoresken Themen und Attribute einer jäh herabgesunkenen Bildnerei; analog artete die Genialität Bramante'scher Architektur in starre sentimental-unterwürfige Prunksucht aus, und nur Palestrina erhob, der Zeit diametral entgegengesetzt, das siegreiche Banner. Seine Andacht ist die der grossen Meister des

Cinquecento die wahre, ewige, kosmopolitische entzogen jedem tendenziösen Eingreifen von Nationalität und Confession.

Gleichzeitig regenerirt also, jedoch im Geiste der Antike und Vereinfachung, schlug Frau Musica, vulgär gesprochen, der alleinseligmachenden Kirche ein Schnippchen, indem sie der unwissenden Verfolgungssucht entgegen, beruhigend und im wahrhaft religiösen Sinne die Gemüther zur Versöhnung stimmen musste.*)

Leider ist die Herrlichkeit seiner Vocalmusik bis in die neueste Zeit, in welcher ein Anlauf zu deren kirchlicher Wiedereinführung gemacht wurde, immer mehr verschwunden, und nur in der Sixtinischen Kapelle und in der kaiserlichen Kirche zu St. Petersburg, wo principiell durch die Jahrhunderte hindurch alles Instrumentale ausgeschlossen war, ungetrübt erhalten geblieben.

Biographisch führe ich nun, einfach registrirend, über Pierluigi folgende Lebensdaten an: 1524 im alten Praeneste (Palestrina) auf den Bergen Latiums geboren, genoss er in Rom als sechzehnjähriger Jüngling den Unterricht des Niederländers Goudimel; 1551 war er magister puerorum bei der von Julius II. gestifteten Kapelle der vatican. schon Basilika; 1554 hatte er die Kapellmeisterstelle bei St. Peter inne und figurirte ausserdem als päpstlicher Sänger, aber noch in demselben Jahr erfolgte seine Entlassung, weil er verheirathet, durch den cölibatären Paul IV. 1555 entschloss er sich, durch bedrängte finanzielle Verhältnisse gezwungen, zur Annahme des spärlich dotirten Dirigenten-Postens am Lateran, welchen er 1561 mit einem pecuniär etwas vortheilhafteren bei Sta. Maria Maggiore vertauschte.

Während dieses Zeitraumes von sechs Jahren lebte er zurückgezogen und unbeachtet in dürftiger Hütte zwischen Weinbergen des Monte Celio; da entstanden seine Improperien, die noch bis heut alljährlich der Feier des Charfreitags beim Sixtinischen Gottesdienst in Gegenwart der ernsten mahnenden Gestalten des Michelangelo'schen Gerichts eine höchste Weihe zu geben wissen. 1571 fand seine Ernennung zum päpstlichen Compositor statt, und bald darauf trat er abermals in dasselbe Amt ein, aus welchem ihn der Caraffa verjagt hatte. Frei von häuslichen Sorgen, von hohen Gönnern unterstützt, eröffnete er jene hochberühmte Musikschule, aus welcher so viele herrliche Monumente seines Schaffens und eine Anzahl der erhabensten Musiker hervorging. 1594**) nach einem grösstentheils glücklichen und überaus thätigen Leben zog er ins Jenseits.

Es würde für den Leser ermüdend sein, wollte man die zahlreichen Werke des Künstlers der Reihe nach aufzählen, auch sind nicht alle von gleichem Werthe. Nur die vorzüglichsten, den grössten Meisterwerken aller Zeiten ebenbürtigen seien hier in Erinnerung gebracht: *Missa Papae Marcelli*, das hohe Lied Salomonis, die Improperien, Offertorien, Madrigalen, Lamentationen und das achtfache Magnificat.*)

In unserer denkmalbedürftigen Zeit nun hatte es schon längst nicht allein die executirenden Sänger vieler Basiliken, sondern auch die verschiedenen Vereine und sonstige Verehrer des grossen, in seiner Sphäre unerreichten Kirchen-Componisten gedrängt, dem Gepriesenen ein ihrer denkbaren Empfindungen der Bewunderung entsprechendes auch äusseres Symbol zu widmen. Nach Ueberwindung vieler mit solchen Unternehmungen immer verbundenen Schwierigkeiten erschien endlich der Erfüllungs- und Enthüllungstag.

Das Monument, in dem schon einmal hier beschriebenen der Gesellschaft vom Principe Sbarbasecco geschenkten Saale des Palazzo Doria-Pamfilj errichtet, ist eine Erfindung Andrea Busiri's, dessen Entwurf jedoch von den Bildhauern *Fedel d'Amigo* und Salomon praktisch ausgeführt wurde.

In einer tiefen durch gemässigtes Licht aber hell erleuchteten Nische oberhalb und an der Mitte des terrassirten Podiums den stattlichen Raum beherrschend, stellt es den Meister als Kolossalbüste im Kostüm seiner Zeit dar. Ein Kranz von gemeisselten Gewinden, Blumen, Arabesken und sinnigen Allegorien aller Art, in Händen von zwei an den Seiten postirten Engeln, bildet gleichsam den Rahmen zu einem grossen Stein-Medaillon, an dessen Spitze sich über dem Scheitel des Künstlers sein hehrbrechender Genius in Form eines dominirenden Sternes symbolisirt. Das ganze Kunstwerk ist aus carrarischem Marmor im Barocostile, den leidigen Zopf zu wählen, war wohl durch den kategorischen Imperativ, sein Werk in Harmonie mit der Architektur des Gebäudes setzen zu müssen, für den Künstler massgebend gewesen. Doch bildet dieses Monument des Palazzo, wie man hört, nur eine Abschlagszahlung für Palestrina, es ist nämlich während der Festlichkeit eine allgemeine Subscription, so der sich wo möglich ganz Italien betheiligen soll, eröffnet worden, damit später ein Kolossalbild des Gefeierten alle Monumentalstatuen überragend in einem der neuen Stadttheile Roms prangen möge. Die Zeichnungen sollen bereits ein gutes Resultat erzielt haben.

Man hatte die eigentlich musikalische Feier nicht sowohl durch die alleinige Vorführung einer Reihe Prenestinischer Werke zu begehen beabsichtigt, als vielmehr den Plan entworfen, wo möglich neue eigens für den Zweck der Palestrina-Verherrlichung verfasste Compositionen berühmter europäischer Tonsetzer entstehen zu lassen. Der Aufforderung des Comites solche Musikstücke gütigst einzusenden und deren Execution persönlich beiwohnen zu wollen, leisteten man fast von allen Seiten willige Folge.

Demgemäss war auch zu Richard Wagner nach Neapel diese zwiefache Supplik ergangen, doch da er bereits bei Gelegenheit einer römischen Lohengrin-Vorstellung der Aufforderung seiner durch sein Kommen zu ehren, nicht willfahrt hatte, so hegte man wenig Hoffnung auf erwünschte Zusage, spitzte sich aber doppelt auf das zu Ehren Palestrina's einzusendende Notenm. Welche Ueberraschung, als statt des ersehnten eigenen Opus eine vom deutschen Meister mit genauen Bezeichnungen versehene Prenestinische Composition, als eben so und nicht andere zu executiren, beim Kapellmeister des St. Peter-Chors einlief! Jetzt folgte der gedrückten Erwartung ein allgemeiner Missmuth, auch einigte man sich sofort, dass trotz aller Ehrerbietung für den hohen germanischen Genius jede individuelle Auffassung selbst die Richard Wagner's, einer beinahe vierhundertjährigen Traditionellen, thatsächlich eine Taktstocks

---

*) Wenn Leopold v. Ranke in bezüglicher Weise den Ausspruch thut: »Hierauf die Kunst, die sich von der Kirche vielleicht am weitesten entfernt hatte, schloss sich ihr nun wieder an«, so möchte demnach dieser Urtext »Kunst« aber nur in jeder beliebigen entwickelt nicht zu unterzeichnen sein. Ich wage die specifische Auffassung eines schlichten Musikers der der hohen Autorität gegenüberzustellen. Wenn er dann weiter sagt: »Nichts konnte für den Katholicismus wichtiger sein«, so findet eine solche Consequenz insofern ich sie in meinem Sinn interpretiren darf, ihre unbedingte Bestätigung nur durch die hohere Consequenz einer vermittelst der Töne hervorgebrachten reinen Erhebung der Menschen zum Unendlichen. Allerdings diente daher diese auch Musik der Religion und sonach auch dem Katholicismus im wahren Sinne des Wortes, nicht aber der Ercluvität seiner fanatischen Glaubenseinung, welche sich bei einer Wechselwirkung der Kirche auf die Kunst und der Kunst auf die Kirche, alle übrigen Künste zur Verfügung gestellt hatte.

**) Auch Orlando Lasso's Todesjahr.

*) Oft ist dieses Werk fälschlich als achtstimmig bezeichnet worden, wurde aber vielmehr vierstimmig in einem jeden der alten acht Kirchen-Tonarten componirt.

Palestrina's herleitenden, zu welchen hatte. Mitgliedern der Sixtina, mit ihrem in ganz Italien berühmten Dirigenten an der Spitze, die zumeist schon in frühester Jugend als Chorknaben in jenem heiligen Raum fungirten und sich fortwährend in Palestrina'scher Atmosphäre bewegen, sind ja des einstigen Musik-Reformators Werke Fleisch und Blut geworden; solchen Sängern kann ein, man möchte sagen mit der Muttermilch eingesogenes Gefühl nicht eben weiters wegdemonstrirt werden. Ist es denn nicht überdies psychologisch erwiesen, dass grosse producirende Naturen gewöhnlich gar nicht die competentesten Erklärer ihresgleichen sind? Hundertfältig ideen sich der exemplificiren. Zu unserem Glück berechtigt und zwingt sie die ihnen innewohnende schöpferische Initiative, sich grösstentheils mit dem eigenen Selbst zu beschäftigen und genial-reproducirenden Kräften eine höchste Kritik zu überlassen. Ob der durch und durch einer Schopenhauer'schen Weltanschauung huldigende Wagner den Gregor Palestrina sich hätte ganz aneignen wollen, wer will es entscheiden?

Mag dem nun wie ihm wolle, es bleibt unerklärlich, dass einer grosser Dichter-Musiker die Unausführbarkeit seiner Zumuthung nicht erkannt haben sollte. Der dem Italiener angeborne Sarkasmus liest denn auch den scheinlichen Spuk heraus, wissen, als hätte der berühmte Schöpfer der Tetralogie die musikalische Ehre, einen Platz zwischen Gounod und Thomas einnehmen zu dürfen, für zu glänzend erachtet und, in dieser eigenthümlichen Weise sich aus der Affaire ziehend, lieber auf jede Betheiligung am Feste verzichtet.*)

Zum Concert übergehend, hält es Referent im Hinblick auf so exceptionellen Anlass nicht an der Tagesordnung, die bereitwillig eingesandten Compositionen einer Kritik zu unterwerfen, er findet sich um so weniger hierzu bewogen, als an ihn der gern acceptirte ausdrückliche Ersuchen des Comites gerichtet wurde, im Wege der Veröffentlichung, womöglich durch die »Allgemeine Zeitung«, den fremden Einsendern dessen einstimmigen Dank zu notificiren. Daher sei nur das Concertprogramm, zu dem natürlich Italien jetzt berühmteste Componisten das Hauptcontingent stellten, in seinen bemerkenswertheren Nummern angegeben; eine detaillirte Analyse einzelner Piècen als inopportun aber ausgesetzt.

Ausser dem sechsstimmigen *Sanctus* aus der *Missa Papae Marcelli* wurden von Palestrina'schen Werken noch *Tota pulchra* (Coro a 5 voci), *Veni Sponsa* (Coro a 5 voci) und *zum* der schönsten *Laudate* Uomo gesungen. Man hatte diese Stücke an passenden Stellen zwischen die neuen Einsendungen eingeschaltet.**)

Ein Präludium für Orchester von Sgambati, eine grosse Cantate gedichtet von Volle und von den Kapellmeistern der drei patriarchalischen Kirchen Roms componirt, eröffnen den musikalischen Festreigen. Eine *Lux aeterna* von Mabellini, ein *Miserere* von Gounod mit Orgelbegleitung, ein *Laudate* von Platania bilden den Schluss der ersten Abtheilung.

An der Spitze der zweiten Theils glänzt Liszt mit *Canticum organis*, einem Solo für Alt mit Chor; dann folgen ein *Agnus Dei* von Pedrotti, ein *Inno sinfonico* von Terziani, Gedicht ...; dem sich Thomas mit einem Orgelstücke, Rossini mit *Salve Regina* und ein Schlussstein Rossi's *Adoramus* anschliessen.

Referent hat die Verdienste der unter dem Namen »Società musicale romana« gestifteten Vereinigung vieler Musikbeflissenen, die ungewöhnlichen Fähigkeiten ihres Dirigenten Mustafà und den Eifer des der Gesellschaft präsidirenden Principe Paolo Borghese bei Gelegenheit einer über Händel's »Israel in Aegypten« im vorigen Jahr hier veröffentlichten Kritik bereits hervorgehoben, und bestätigt von neuem der für die Sache so günstige einmüthige Zusammenwirken aller vorhandenen Kräfte, die Execution der Musikstücke war eine mustergültige.

Wegen Raummangels konnte nur ein kleiner Theil der Zuhörer Begehrenden bei der Festexecution berücksichtigt werden, und die Wiederholung der eingesandten Compositionen wird in kurzen Zwischenräumen noch an drei Abenden stattfinden. Die Productionen bleiben dieselben und rein musikalischen Inhalts. Reden und wohl gar Zwecksessen bei solcher Gelegenheit sind dem italienischen Usus fremd. Da nun die Billets gratis verabfolgt, so werden die, welche zu den auserwählten Zuhörern der Nachfeier gehören, immer noch als Begünstigte beneidet; sie müssen aber dafür den Tribut höchster Eleganz entrichten, denn ohne abito di società kein Einlass.

Zufällig treffen während unserer sich national befehdenden Zeit die südliche Feier für Palestrina, die für Beethoven im Osten und die Goethe'sche im Norden beinahe zusammen, und Gebildete aller Länder preisen mit gleicher Begeisterung und Herzlichkeit das unsterbliche Wirken der drei Verewigten. Auf dem Gebiete der Kunst ist Patriotismus ein der Logik mangelnder Begriff und ausschliessendes Privilegium chauvinistischer, beschränkter, jeder elementaren Kunstanschauung entbehrender Naturen.

Gewiss erfreue ich mich deshalb auch des Beifalls aller wahren Kunstjünger, wenn ich laut mit einstimme in die dem grossen Todten dargebrachte Hymne:

»O Pierluigi, italo genio salve!
Per te la musica arte
E sola adorna e di sublime vanto
Che all' incanto rapì!
E all' ardue prove del tuo nobil estro
Te veneriam qual Principe e Maestro!«

Rom, im Mai. H. Wiedemann.

Den obige Artikel, welchen wir der Augsburger Allgem. Zeitung vom 6. Juni (Nr. 157, Beilage) entnehmen, ist zum Theil auch in den Regensburger »Musica Sacra« Nr. 7 zum Abdruck gekommen, und hat der Redacteur Fr. Witt bei dieser Gelegenheit das Verlangen Wagner's zu rechtfertigen gesucht. Nach ihm sollte es ein Wink an die »Herren Römer« sein, sie darauf aufmerksam zu machen, was sich Palestrina gegenüber gebührte, nämlich bei einer Denkmals-Enthüllung nicht fremde und moderne Machwerke, sondern die eigenen Compositionen des Gefeierten zur Aufführung zu bringen. Wenn es noch zu war, solchen bei dieser Gelegenheit zu sagen, und zwar von Seiten eines Eingeladenen, so muss man doch wünschen, dass es ohne Verletzung der Höflichkeit und guter Lebensart geschieht. Warum sollen die Deutschen fort und fort den Ruhm Höflich zu sein, wo andere Nationen durch verbindliche Höflichkeit viel weiter kommen? Es kann uns doch unmöglich Nutzen bringen, wenn wir Fremde beleidigen. Der Wunsch, an einem Palestrina-Feste viel von Palestrina zu hören, lässt sich sehr leicht in eine Form kleiden, dass Niemand dadurch verletzt, der betreffende Sängerchor vielmehr zu lebhaftem Wetteifer angefeuert wird. Wenn aber dem Italienern fortwährend von uns ins Gesicht gesagt wird, dass die Italiener also etwas verstehen und alles besser wissen (auch das Professor Mommsen neuerdings vor einigen Jahren in einer italienischen Versammlung etwas Derartiges, unter kopfschüttelndem Verwunderung des anwesenden Grafen Moltke) — so braucht man nicht lange über die Ursache zu grübeln, warum wir im Auslande so wenig Zuneigung finden. Herr Witt poltert ähnlich gegen die »angewärtigen Italiener«. Er würde vielleicht weiser handeln, zunächst den musikalischen Degeneration in Regensburg nachzuforschen. D. Red.

---

*) Referent will die Frage, ob er riskirt war Wagner um eine hierzu angefertigte Arbeit anzugehen, nicht erörtern, erlaubt war er unter den obwaltenden Umständen unbedingt. Das Anerbieten war ohne Prätension und mit Takt gestellt, eine einfache Ablehnung, nur gar Entschuldigung, wäre ohne weiteres gewürdigt und jeder Eclat dadurch vermieden worden.

**) Verdi, mit einer Partitur beschäftigt, die alle seine Kräfte in Anspruch nimmt, muss sein aufrichtiges Bedauern kundgegeben, dass eigenen Drang, eine Extra-Arbeit zu liefern, nicht entsprechen zu können.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 4. August 1880. **Nr. 31.** XV. Jahrgang.

Die Familie van Beethoven in Bonn und ihre Beziehungen.

Unter dieser Ueberschrift hat Wenney-Hennes, welcher durch unermüdliche Nachforschungen in den städtischen Archiven und anderen Quellen (als deren Frucht er eine Geschichte der Stadt Bonn während der französischen Herrschaft hat erscheinen lassen) sich grosse Verdienste um die Vaterstadt Beethoven's erwirbt, im 6. Bande der Monatsschrift für rheinisch-westfälische Geschichtsforschung S. 200 einen Artikel erscheinen lassen, welcher zusammenstellt, was über die einzelnen Mitglieder der Beethoven'schen Familie in Bonn Thatsächliches aufzufinden war. Wenn auch den Meister, so weit es die engere Familie unseres grossen Meisters betrifft, schon in dem ersten Bande der Thayer'schen Biographie mitgetheilt war, so ist doch schon die Vollständigkeit der Zusammenstellung auch in den Dingen, die für Thayer weniger wesentlich waren, sehr dankenswerth; durch dieselbe werden die von Thayer gegebenen berichtigt oder vervollständigt, und wenn wir dies bei einigen anderen, welche mit demselben Anspruche auftreten, nicht so geben können, so verdienen sie doch gerade darum eine kurze Anführung hier.

Nach der gewöhnlichen, auch von Thayer stillschweigend vertretenen Ansicht war der Grossvater Beethoven's, der Kapellmeister Ludwig van Beethoven, der erste dieses Namens, welcher (1732) aus Belgien nach Bonn kam. Nun erscheint bei Thayer I. S. 99 bei der Taufe der ersten Kinder des älteren Beethoven als Taufpathe ein Cornelius van Beethoven, und zwar als Stellvertreter eines anderen, Michael van Beethoven. Dieser Cornelius heirathete, wie Thayer nachweist, 1755 und starb 1764. Thayer nimmt daher an, dass er bei jener Pathenschaft noch jung gewesen, zugleich glaubt er mit Grund in diesem Beethoven einen in den kurfürstlichen Jahresrechnungen genannten Lieferanten von Talgkerzen zu finden. Es ist Hennes gelungen nachzuweisen, dass dieser Cornelius van Beethoven aus Mecheln stammend 1735 in Bonn das Bürgerrecht erwarb, und in einer Bürgerrolle von 1739 der einzige Beethoven war, der als Bürger eingetragen war. Weiter stellt er fest, dass sich derselbe schon 1734 zum ersten Male verheirathet hatte. In der bezüglichen Urkunde wird er ebenfalls »origine Mechliniensis« genannt, und die Bezeichnung »perhonestus« deutet Hennes auf Abstammung aus einer angesehenen Familie Mechelns. Von einer Anstellung desselben beim Hofe sie ergenden die Rede, und er hält es auch Hennes für wahrscheinlich, dass er jener Kerzenlieferant gewesen. Die zweite Ehe, die Hennes übereinstimmend mit Thayer an-

giebt, schloss er mit einer nahen Verwandten, was ebenfalls schon auf längere Beziehungen in Bonn schliessen lässt. Jener Michael van Beethoven, welchen Cornelius 1731 bei der Taufe vertrat, starb nach Hennes Ermittlung im Juni 1749; im December desselben Jahres eine Wittwe Maria Ludovica van Beethoven, geb. Stephens (also ebenfalls vlämische Namensform). Die Annahme Hennes', dass diese Eheleute und die Eltern jenes Cornelius gewesen, ist durchaus wahrscheinlich. Demnach dürfte Mecheln der Ort sein, wo über die Verzweigungen der Familie Beethoven noch weiteres Aufschluss zu gewinnen wäre. Jedenfalls scheint durch Hennes' Forschungen festgestellt, dass der Kapellmeister Beethoven nicht der erste dieses Namens war, der in Bonn einwanderte, und dass er sich nicht etwa aufs Gerathewohl dorthin wandte, sondern schon seine Verwandte daselbst wusste. Da uns bei unseren grossen Männern alles Einzelne auch hinsichtlich ihrer Abkunft interessirt — man denke an die genauen Forschungen der Familienbeziehungen Bach's, Mozart's, Goethe's — so müssen wir Hennes für obige Ermittlungen dankbar sein.

Die weiteren Mittheilungen beziehen sich speciell auf die Familie unseres Meisters. Dem Datum der Heirath des Grossvaters (7. März 1733, vgl. Thayer S. 10) fügt er die Namen der Trauzeugen bei: Aegidius Vandenest und Paul Brechsler. Ersterer ist, wie jeder mit dem Bonner Dialekte Bekannte sofort erkennt, kein anderer wie van den Eeden; was Hennes nicht erkannte; es waren also zwei Hofmusiker, welche dem Collegen diesen Freundschaftsdienst erwiesen. Der Tauftag des ersten Kindes war der 20., nicht wie Thayer angiebt der 8. August; die Pathin hiess Mengal, nicht Menzel; der Tauftag des zweiten Kindes ist der 18., nicht der 15. April 1750. Viele Mühe hat sich Hennes gegeben, das Geburtsdatum von Beethoven's Vater Johann, welches auch Thayer unbestimmt lassen musste (an einem Ende 1739 oder Anfang 1740 an S. 99) zu ermitteln; es ist ihm nicht gelungen, und er kann, da ihm die einzigen Erklärungen nicht ausreichend erscheinen, nur eine Unterlassungssünde des betreffenden Geistlichen annehmen. Nichtsdestoweniger glaubt er die Geburt Johann van Beethoven früher wie Thayer, nämlich Ende 1737 oder Anfang 1738 ansetzen zu müssen, und zwar weil er schon 1750 als Hofsänger (Accessist) angenommen worden sei; das Alter von 12 Jahren scheint ihm zu gering, um schon vielfach unter den Hofmusikern Aufnahme zu finden. Dass aber schon frühe Anstellungen bei der Hofmusik vorkommen, giebt er selbst zu; unser Meister Beethoven selbst bietet ja das nächstliegende Beispiel. Jedenfalls hat Hennes nicht beachtet, dass Johann van Beethoven in dem, dem neuen Kurfürsten Max Franz 1784 im Sommer

eingegebenen Verzeichnisse (Thayer I S. 146) als 44jährig bezeichnet wird. Diese genaue Angabe ist um so weniger für irrthümlich zu erachten, als auch bei anderen Musikern in jenem Verzeichnisse, bei denen uns eine Vergleichung möglich war (der Sängerin Gazzanello 19 Jahre, Neefe 36 Jahre, Franz Ries 27 Jahre) diese genaueren Angaben richtig sind; nur wo es einmal 50 Jahre heisst (bei der Sängerin Averdonck, welche 54, bei dem Violinisten Goldberg, welcher 51 oder 52 Jahr alt war), scheint der Schreiber eine runde Summe angeben zu wollen, was aber bei der Zahl 44 ausgeschlossen ist. Wer Gelegenheit hat, die Taufregister einsehen zu können, wird dies noch weiter aufklären können. Auch wirkte Johann van Beethoven im September 1750 bei einem Festspiele als Sopranist mit, was sehr wohl zu einem Alter von 10 Jahren passt (Thayer II, S. 488). Es wird somit wohl bei der Annahme Thayer's, Johann sei 1739 oder 1740 geboren, sein Bewenden haben.

Hesse wendet sich nun wieder zu dem älteren Beethoven und dessen Nachfolger Lucchesi, sowie dem Kapelldirector Mattioli, über deren persönliche Beziehungen und Stellung einiges weitere Detail erzählt wird. Mattioli's Anstellung als Director wird aber unrichtig 1776 angesetzt; sie erfolgte am 24. April 1777 (Thayer S. 81). Hesse hat hier und anderswo allzusehr nur die Hofkalender zu Rathe gezogen und später gedruckte genauere Angaben nicht beachtet.

Von letzterer Beschränkung giebt er uns weiter ein eigenthümliches Beispiel, indem er aus dem Hofkalender von 1785 und 1786 noch ein ganz neues, bisher unbekanntes Mitglied der Familie Beethoven, einen N. van Beethoven, in der Thätigkeit des Hoforganisten entdeckt zu haben glaubt, an dessen Stelle 1787 unser Ludwig getreten sei. Er meint, dieser räthselhafte N. van Beethoven sei nur vorübergehend beschäftigt gewesen und habe »für Ludwig nur so lange die Stelle offen gehalten, bis dieser selbst den ihm zugedachten Posten übernehmen konnte«. Aus der Sitte der Anwartschaften auf kurfürstliche Dienststellungen sei dies hinlänglich erklärt. Dies alles ist, um des Verfassers eigene Worte zu gebrauchen, eine durchaus unbegründete Vermuthung; dieser N. van Beethoven des Hofkalenders ist kein anderer wie Ludwig. Hesse hat hier vollständig übersehen, dass Ludwig van Beethoven schon 1782 Neefe bei der Orgel vertrat, gerade damals, als Neefe in Cramer's Magazin sein ungewöhnliches Talent rühmte (Thayer S. 120); ferner, dass er in dem Verzeichnisse von 1784 bereits unter den Hofmusikern aufgeführt ist (Thayer S. 148), und endlich, dass er durch das Decret vom 27. Juni 1784 ausdrücklich als zweiter Hoforganist angestellt wurde (Thayer S. 155). Von dem »Offenhalten« einer ihm zugedachten Stelle während der Jahre 1785 und 1786 kann also gar keine Rede sein; es wäre eine Vertretung und Unterbrechung gewesen, zu der sich gar kein Grund denken lässt. Beethoven war 1785 und 1786 nicht von Bonn abwesend; erst 1787 auf einige Zeit in Wien. Warum sollte ihm während dieser Jahre jemand die Stelle offen gehalten haben, die er schon drei Jahre vorher hatte? Und warum hätte er den ihm zugedachten Posten nicht übernehmen können? gerade er, dem in seines ungewöhnlichen Talentes wegen übertragen, für den er so zu sagen geschaffen war? Die einzige Frage also kann hier nur die sein, wodurch der Irrthum in den beiden Jahrgängen des Hofkalenders verschuldet ist. Sollte wirklich Hesse nicht auch sonst Druckfehler und sonstige Versehen in den Hofkalendern gefunden haben? Unseres Erachtens ist es sehr erklärlich, dass dem Redacteur oder Drucker des Hofkalenders in den ersten beiden Jahren des neuen Regiments der Vorname, da er ein Knabe war und Johann van Beethoven mehrere Söhne hatte, unbekannt war und er mit N. nur diese Ungewissheit bezeichnen wollte. Wem aber dies nicht genügt, für den liegt es noch näher, eine Verwechslung mit Beethoven's jüngerem Bruder Nicolaus anzunehmen. Für uns kommt es hier nur darauf an, zu verhüten, dass nicht dieser offenbare Irrthum in die Beethoven-Biographien übergehe.

Werthvoll sind wieder die folgenden Angaben über Johann's Heirath (bei welcher Philipp Salomon Trauzeuge war), über die Geburt und die Pathen des ersten Kindes u. s. w.; die Recipisse hatte auch Thayer. Wir erfahren den Namen des Pfarrers (Iselsch), welcher unseres Meisters Namen in das Taufregister eintrug; dass der 16. December 1770 der Geburtstag gewesen, wird nochmals mit Beziehung auf die ganz bestimmte Bonner Sitte betont, die Taufe innerhalb der nächsten 24 Stunden nach der Geburt vorzunehmen; auch wird als ferneres, wenn auch weniger gewichtiges Zeugniss dafür angeführt die Notiz eines früher in der Simrock'schen Musikalienhandlung beschäftigten Bonners. Die Mittheilungen über Beethoven's Knabenzeit vermehrt er, ausser einer kleinen Notiz über eine von dem Knaben gern geübte Spielerei, namentlich durch eine genauere Beschreibung der Elementarschule oder des sogenannten Tirociniums, welches Beethoven besucht hat. Hesse konnte die handschriftlichen Aufzeichnungen des Präsidenten Wurzer, welcher Beethoven's Schulkamerad war, benutzen und giebt nach denselben eine Beschreibung dieses Tirociniums, wodurch die von Thayer I S. 418 gegebenen Notizen in wünschenswerther Weise ergänzt werden. Hiernach bereitete diese Schule für das Gymnasium vor, und brachte die zu entlassenden u. a. auch im Lateinischen zum Verständniss des Cornelius Nepos. Der Lehrer hiess Krengel. Beethoven hat nun diese Schule besucht, dieselbe zu einer Zeit, als die kurfürstliche Regierung sich mit Besserung der Schulverhältnisse ernstlich befasste; auch werden gerade die Leistungen dieser Schule gerühmt. Nach Wurzer habe Beethoven, der auch im Aeusseren etwas verwahrlost gewesen, in dieser Zeit keine Spur seiner späteren Genialität gezeigt.

Was Hesse weiter aus den Kirchenbüchern über Geburt und Tod jüngerer Geschwister Beethoven's (es folgten Ludwig noch fünf Geschwister, von denen drei früh starben), sowie über den Tod der Eltern beibringt, war alles bei Thayer bereits mitgetheilt. Bei Besprechung der Pathen des Bruders Carl Caspar wird auf den Minister Belderbusch etwas weiter eingegangen, was für Thayer's Darstellung weniger Interesse hatte. Thayer's Vermuthung über den Grund, weshalb Belderbusch die Pathenschaft annahm, hält Hesse nicht für begründet. —

Aus dem Mitgetheilten ergiebt sich, dass des Verfassers unermüdlicher Fleiss noch manche thatsächliche Dinge über Beethoven's Familie und seine Knabenzeit beigebracht hat, welche die von Thayer gegebene ausführliche und genaue Darstellung an einigen Stellen in dankenswerther Weise ergänzen und in den Daten hin und wieder berichtigen, während wir ein paar andere Berichtigungen als solche nicht anerkennen konnten. Wir nehmen an, dass der Verfasser sich bei genauerer Vergleichung der Quellen selbst von der Unrichtigkeit seiner Annahme über Johann's höheres Alter und über einen angeblichen bisher unbekannten N. van Beethoven überzeugen wird.

Dr. H. Deiters.

Breslauer Synagogen-Gesänge.

Breslauer Synagogen-Gesänge. Liturgie der neuen Synagoge in Musik gesetzt für Solo und Chor mit und ohne Orgelbegleitung von **Moritz Deutsch,** Obercantor der Synagogen-Gemeinde zu Breslau. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1880.) 482 Seiten Folio. Pr. 25 ℳ.

(Schluss.)

Mehrere Sätze sind in der alten oder älteren Weise gehalten, und im »Vorworte« lesen wir schon, dass insbesondere die

Nummern 23 bis 27 als »Nachklänge« des freien Gebrauches alter Tonarten angesehen werden müssen. Diese Stücke bilden »Morgengesänge für den Sabbath« und sind ebenfalls nur wenige Takte lang. Vorbeter und Chor haben auch hier gemeinsam mit einander zu thun, ganz ähnlich der Liturgie der Christen. In Nr. 23 und 24 handelt es sich um kurze Intonationen und zutreffliche Responsorien des Chores in der phrygischen Tonart, die aber vom Autor nicht rein geführt wird; man vergleiche den zweiten Takt der Orgel in Nr. 23 und der Chorschluss in beiden Stücken. Der Quartsextaccord ist hier nicht statthaft, er ist überhaupt in dieser Anwendung nicht vorzüglich. — Nr. 25 vereinigt Dorisch und Phrygisch; der Vorbeter fängt Dorisch an und leitet schon im dritten Takte zum Phrygischen, wo der Chor einsetzt. Die Führung dieser Chorharmonie ist durchaus nicht correct, weder von Seiten der Wohlklanges, noch mit Rücksicht auf die Tonart. Das Ganze ist aber schon unrein in der alten Vorlage, weil dieselbe zwei Tonarten wohl verbunden, aber nicht wirklich verschmolzen hat. — Die nächste Nummer (26) zeigt dem noch mehr. Sie ist durch das recitativische Solo des Cantors (Vorbeters) etwas länger geworden, welches Phrygisch beginnt und Dorisch endet. Es ist ohne harmonische Begleitung, sollte aber dieselbe so gut haben, wie die meisten übrigen Vorbeter-Soli. Wir fügen dieselbe in Klammer bei und setzen das ganze Stück her.

Nr. 26.



Wie man aus den beigefügten Accorden sieht, ist das anfängliche Bassolo harmonisch correct und tonartlich rein. Auch das anschliessende Chorsolo würde diesen alten Ton nicht stören, wenn Herr Deutsch nur die Septime am Schlusse unterdrückt hätte. Wie wenig Septimenharmonie in die Musik der alten Tonarten gehört und wie sehr sie der Wirkung derselben schadet, der ist allerdings ebenfalls ein Punkt, den unsere Zeitgenossen nicht begreifen können oder nicht begreifen wollen. Reden wir hier nicht weiter davon. Die Trübung des alten Tones in Nr. 26 beginnt nun mit dem kurzen zweiten Solo des Vorbeters; hier hätte statt ♯ müssen ♮ stehen. In dem folgenden der Chor ebenfalls. Diese anschliessende Chorzeile ist in vorliegender Gestalt ein Monstrum; sie ist in der That weder Fisch noch Fleisch.

Die Nr. 27, welche ebenfalls der alten Wendung nachgeben will, ist wieder sehr kurz und wird ganz vom Chore gesungen.



Die Melodie bewegt sich in der phrygischen Tonart, war es aber in der Harmonie nicht viel zu merken ist. Wenn an der mit + bezeichneten Stellen theils die Septime wegfiele, theils die Stimmführung geändert würde, so könnten Melodie und Harmonie in Uebereinstimmung gebracht werden, zum entschiedenen Vortheil beider.

Somit wären die fünf Nummern besprochen und zum Theil auch in ihrer musikalischen Gestalt mitgetheilt, welche nach der Autors Angabe in der alten Weise oder Ordnung der Tonarten gehalten oder, wie er sich ausdrückt, als »Nachklänge« derselben anzusehen sind. Ausser diesen fünf Stücken sind noch vier andere (die Nummern 32 87 124 128) mit derselben Bezeichnung versehen; wir gehen auf dieselben aber nicht näher ein, sondern betrachten sie durch das vorige Gesagte ebenfalls charakterisirt.

Dagegen müssen wir auf diejenigen Gesänge noch einen Blick werfen, welchen die Buchstaben »A. W.« (alte Weise) vorgesetzt sind, weil wir es meist hauptsächlich der zu suchen haben, was die musikalische Tradition der Juden aus der Vorzeit erhalten hat. Es sind im Ganzen 23 Stücke. Das eine derselben (Nr. 41[b]) ist als »A. M.«, alte Melodie, nicht alte Weise, bezeichnet, was naturlich dasselbe ist.

Von den 23 Nummern gehören 31 53 59 45[b] 61[?] 72 77 80 93 114 und 118, also zusammen elf Sätze, insofern nicht hierher, als sie nach Tonart und Gang der Melodie wesentlich modern gehalten sind. Sie zeigen aber, dass ihr Gebrauch im jüdischen Cultus nicht erst von gestern herrührt und immerhin mag man ein Recht haben, dieselben ebenfalls alte Weisen zu nennen; sie können erst seit dem 17. Jahrhundert entstanden sein, wenigstens in der vorliegenden Form.

Eine zweite Gruppe bilden diejenigen Stücke, welche offenbar alt, zum Theil uralt sind, aber in ihrer Tonordnung Confusion zeigen. Dahin sind zu rechnen die Gesänge 38 53 70

73 46 67 105 (96 und 41), in Summa neun Stücke. Mehrere derselben enthalten unverkennbar alte echt jüdische Musik und Gesangweise (z. B. 64 und 67), sind aber in den Tonarten verwirrt oder verschnörkelt, wie auch bei der phrygischen Weise Nr. 143. Um alles Übrigens so fern, reicht dann der Autor einen Harmonie noch auch möglichst kraus und modern, wodurch das ohnehin schön halb verdunkelte nur noch unkenntlicher wird.

Nach Abzug obiger zwanzig Stücke bleiben uns noch acht, und es dienen ist auch in der That nichts auszusetzen, was die Melodie anlangt. Nr. 41 b ist das erste, in dorischer Tonart, echt und schön. Demselben tritt so die Soda 64 a, ein sehr schöner äolischer Satz. Den Nummern 41 und 64 liegt dieselbe Melodie zu Grunde, die allenfalls einen rein dorischen Gang anstrebt und an Gehalt hinter den obigen sicherlich nicht zurücksteht; so ist eine der reichwürdigsten Stücke dieser Sammlung und Musik nur zu bedauern, dass es dem Autor gefallen hat, dasselbe durch verzwickte Harmonien zu trüben. 64 ist auch rein Dorisch mit dem Untergrunde. 66 und 106 sind Äolisch, 116 das letzte dieser Art, ist ein reizendes Stück, es beginnt Jonisch und neigt sich zum Äolischen, in welchem es auch schliesst. An diesen tonartlich rein gehaltenen Sätzen kann man abermals lernen, wie edel und innerlich reich die Melodie sich gestaltet, wenn ihr eine klare Gesetzlichkeit zu Grunde liegt. Die Vorzüge würden noch mehr hervortreten, falls die Harmonisirung mit diesen Melodien überall in Einklang gebracht wäre. Nach dem vorhin Bemerkten thun wir aber dem Herrn Verfasser, bei aller Anerkennung des von ihm Geleisteten, sicherlich nicht unrecht, wenn wir behaupten, dass ihm das Wesen der »alten« Weise niemals recht klar geworden ist, dass er wesentlich versäumt hat, in der Hauptsache ähnlich in den alten Tonarten, sich zu orientiren. Er hat daher auch das überkommene Alte nicht so umsichtig und in einem so reichen Masse benutzt, wie zu wünschen gewesen wäre.

Also nur 22 von den 143 Stücken dieser Sammlung stehen auf die eine oder andere Art in Beziehung zu der ursprünglichen Musik der früheren Zeit. Bedenkt man nun, dass die religiöse Musik aller Confessionen ohne Ausnahme in der Vergangenheit wurzelt und noch bei der grössten Anstrengung jetzt nichts mehr produciren kann, was der alten Kirchenmusik die Waage halten könnte, so ist das Verhältniss zwischen Altem und Neuem in der vorliegenden Sammlung denn wohl nicht ganz sachgemäss. Der Herr Verfasser wird entgegnen, dass der vorhandene Schatz bei den Israeliten ein dürftiger sei und deshalb unsere Compositionen erfordere. Wir reden ja nicht gegen neuere Composition als solche, sondern nur gegen die Art, wie sie betrieben wird, gegen ihre Abkehr von der Vergangenheit, gegen ihre ungesangmässige und harmonisch unreine Haltung. Das Schlimmste hierbei ist, dass das Gefühl für das wirklich Alte und seinen wahren Werth dadurch mehr und mehr schwindet, so dass an eine lebendige Weiterentwicklung desselben nicht zu denken ist — und auf einer solchen Weiterentwicklung oder Neubelebung beruht doch die ganze Hoffnung der Zukunft. Wir können dies mit einem merkwürdigen Beispiel belegen. Auf die fünf Stücke 43 bis 47, welche als im alten Stil gehalten bezeichnet sind, folgt als Nr. 36 nachstehende Musik.





Hier ist nichts beigeschrieben vom Alten als eine volle alte Weise, und doch war eine derartige Melodieführung nur in der alten Musik gebräuchlich und stammt aus einer Zeit, die mindestens 4 bis 500 Jahre zurück liegt. Es ist die echte lydische Tonart, welcher wir hier begegnen. An Reinheit im alten Sinne, an wahrhaft kirchlicher Haltung sind in der ganzen Sammlung nicht einen Stücke zu finden, welche es mit Nr. 35 aufnehmen könnten. —

Trotz dieser Ausstellungen begrüssen wir das grosse Werk des Herrn Deutsch mit Freuden. Es führt uns den musikalischen Theil des jüdischen Cultus in einer reichen Ausstattung vor und dadurch wird ein grosser Glanz über denselben verbreitet. Die Folge davon kann nur sein, dass man mehr und mehr anfängt, diese religiöse Musik zu cultiviren. Reiche Glaubensgenossen werden hoffentlich bald einmal grosse Summen aussetzen für die Pflege der Musik in der Synagoge. Wir würden dadurch noch und noch ein heilsames Gegengewicht erlangen gegen Oper und Concert, welche jetzt bedeutend ins Kraut geschossen sind und zur Zeit alle musikalischen Interessen absorbiren.

Michael Kelly's Lebenserinnerungen.

Musikalische Nachrichten aus England, Italien, Deutschland und Frankreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

V.

An der Oper in London.

(Fortsetzung.)

Linley's Selima und Azor. Dittersdorf's Doctor und Apotheker englisch. Kelly löst sein Engagement mit Wien. Der Hornist Ponto aus Berlin. Umsiedlung mit der Mara durch ein Glasfiber. Des leitende Operntext heraus wieder. Aufführungen an Ehren Shakespeare's; der »Sturm« mit Musik von Purcell und Anderen. Nancy Storace betritt in der neuen Oper ihres Bruders »The Haunted Tower« zuerst die englische Bühne, grosser Erfolg dieser Oper. Kelly singt in der Gesellschaft der »Alten Concerte« Händel'sche Gesänge auf neue Art und mit grossem Beifall.

Am 23. September 1787 wurde das Stück von Herrn Linley »Selima und Azor« mit prachtvoller Scenerie und Decorationen erneuert. Frau Crouch war als Selima unübertrefflich — im

führte ihre Rolle bewunderungswürdig durch und sang das berühmte Rondo »No flower that blows is like the rose« in einer Weise, dass man es allabendlich da capo verlangte. Obgleich die Musik von dem damals in ganz Europa berühmten Componisten Grétry's verschieden war, so gefiel sie doch sehr. Eines Abends, während sie gegeben wurde, ging ich zur italienischen Oper; es war eine entsetzlich stürmische Nacht und regnete unaufhörlich. Ich war so glücklich, eine Miethskutsche zu bekommen, und während ich wartete, bis sie vorfuhr, hörte ich zwei sehr hübsche junge Damen sich beklagen, dass sie keine erhalten könnten, nachdem ich mich wegen meiner Zudringlichkeit entschuldigt, theilte ich ihnen mit, dass ich gerade auf die meine warte und mich sehr glücklich schätzen würde, die Ehre zu haben, Ihnen einen Platz darin anzubieten, welches Anerbieten sie dankbar annahmen.

Wir stiegen ein und beauftragten den Kutscher, nach John Street in Fitzroy Square zu fahren; ganz natürlich fingen die Damen an von der Oper und den öffentlichen Vergnügungsorten zu reden; unter andern fragte mich die Eine, ob ich meine Herrn Kelly, den neuen Sänger im Drury Lane-Theater gesehen hätte. »Sehr oft« gab ich zur Antwort.

»Meine Schwester und ich sahen ihn neulich Abends,« sagte die junge Dame, »und wir halten ihn für das affectirteste, eingebildetste Menschen; er stolzirte wie ein Pfau über die Bühne, und was sein Singen anbetrifft, so kann ich nicht begreifen, wie das Publikum dazu applaudiren kann. Finden Sie ihn nicht elend?«

»Ganz gewiss,« gab ich zur Antwort, »ich hege eine sehr geringe Meinung von ihm.«

»Und dann ist dieser Peppo so hässlich,« fuhr meine schöne Freundin fort, »er ist wirklich zum Entsetzen. Meinen Sie nicht?«

»Das ist wirklich nicht meine Meinung,« antwortete ich, »meine persönliche Erscheinung gefällt mir sehr, und mein Gesicht finde ich eben so hübsch als mein eigenes; — aber sagen Sie mir, bitte, in welcher Rolle Sie diesen schrecklichen Kerl gesehen meinen?«

»Ich glaube, ‚Selima und Azor', nennen sie das Stück,« sagte ihre Schwester, »aber wir waren so gelangweilt und angeekelt davon, dass wir am Ende des ersten Actes fortgingen.«

»Nun, meine Damen,« sagte ich, »hätten Sie bis zu Ende des Stückes gewartet und gesehen, wie Herr Kelly die Maske abnimmt und als Prinz auftritt, so würden Sie ihn vielleicht nicht für so abstossend gehalten haben.«

Während dessen nun hatte die Droschke ihre Wohnung erreicht; nach vielem Danke für meine Höflichkeit, sie nach Hause begleitet zu haben, sagten sie, dass sie sich sehr freuen würden, wenn ich sie an irgend einem Morgen besuchen wolle und erbaten sich meine Adresse. Ich gab sie ihnen, worauf beide vor Schreck laut aufschrieen und tausend Mal um Entschuldigung baten für die Unhöflichkeit, die sie sich zu ihrer Unschuld hätten zu Schulden kommen lassen; ich lachte herzlich wegen des kleinen contre-temps und verabschiedete mich; aber schon am nächsten Tage besuchte ich sie und wurde sehr lieb mit ihnen für viele Jahre, während welcher Zeit mir von ihnen die grösste Gastfreundschaft und Güte zu Theil ward. Die eine war die Gemahlin eines wohlhabenden Kaufmannes, die andere unverheirathet, aber beide waren reizende und angenehme Frauenzimmer.

Während dieser Saison stellte Storace mich Herrn Cobb, dem verstorbenen Secretair der ostindischen Gesellschaft vor, welcher zwei erfolgreiche Komödien fürs Drury Lane-Theater geschrieben hatte: »The Humourist« und »The First Floor«, in denen Bannister bewunderungswürdig spielte. Cobb hatte mit Storace Baron Dittersdorf's »Doctor und Apotheker« fürs Drury Lane-Theater eingerichtet; sie wünschten mit mir über die Art

von Gesängen zu sprechen, welche nach meinem Wunsche für mich componirt werden sollten; wir kamen überein, am nächsten Tage zusammen im Orange-Kaffeehause gegenüber dem Opernhause zu speisen. Ich willigte ein, vor dem Essen Cobb im St. James' Park zu treffen, und während wir auf einer der Bänke Platz genommen hatten (denn meinet war es erlaubt, sich darauf zu setzen), gesellte sich Pippo zu uns, den ich seit meiner Abreise nach Boulogne, um seinen Koffer und seine Spottgedichte wieder zu erlangen, nicht gesehen hatte. Er schien mit Cobb gut Freund zu sein, und ihn bei Seite nehmend, borgte er sich von ihm einige Guineen, darauf wünschte er uns guten Morgen.

Im Sommer dieses Jahres gingen Frau Crouch und ich nach Liverpool, Chester, Manchester und zu den Wettrennen in Worcester. Das dortige Theater ward von dem besten Publikum fleissig besucht; wir beiden sehr gütige Aufnahme, besonders von Herrn Walsh Porter und seiner Gemahlin. Auf der Rückreise blieben wir eine vierzehn Tage in Birmingham auf und dieser Abstecher war angenehm und profitabel.

Die Zeit, welche mir in Wien zur Abwesenheit gestattet worden, war abgelaufen, und plötzlich hatte ich mich jährmeine Salair eines Secretair der österreichischen Gesandtschaft erhalten. Ich schrieb an Graf Rosenberg einen achtungsvollen Brief und ersuchte ihn, Sr. Majestät dem Kaiser meinen devotesten und aufrichtigsten Dank für die sonst mir erwiesenen Wohlthaten zu bezeugen, dass aber der Gesundheitszustand meines Vaters und mein Wunsch in England zu wirken, mich bewogen hätten, hier zu bleiben. Dies war meine Entschuldigung; es lagen aber für mein Nichtzurückkehren nach Wien noch mächtigere Gründe vor, als die kindliche Pflicht. Wäre ich zurück gegangen und zehn Jahre dort geblieben, so würde ich für meine ganze Lebenszeit die Hälfte meiner Salaire erhalten haben, mit der Erlaubniss, ganz nach meiner Bequemlichkeit an irgend welchem Orte zu leben; aber »Che sarà, sarà« sei meine das Motto des Herzogs von Bedford, und man hatte nicht verlangen, dass ich für mein damaliges Betragen jetzt noch Rechenschaft ablegen soll.

Die Oratorien wurden in diesem Jahre von Dr. Arnold und Herrn Linley dirigirt, und beide wünschten mich zu engagiren. Für Madame Mara, welche ihre grosse Stütze war, wie ich vorhin bemerkte, hatte aus oben angegebenen Gründen eine Abneigung gegen mich Singen, wo sie noch war. Natürlich wurde sie genöthigt, sich den Launen der Gesangskönigin zu fügen, und damals machte ich mir wenig daraus. An einem Abend während des Oratoriums ging ich in das grüne Zimmer, um Frau Crouch zu sprechen, aber die einzigen Personen im Zimmer waren Madame Mara und Monsieur Ponto, der französische Hornbläser des preussischen Königs, ein sehr schöner Spieler; er war ein vertrauter Freund der Mara und für den Abend engagirt, um in dem Oratorium ein Concerto zu spielen. Er sagte in deutscher Sprache zu Madame Mara: »Liebe Freundin, meine Lippen sind vor Furcht so trocken, dass ich gewiss keinen Ton auf dem Instrumente hervorbringen zu können; ich würde Alles geben für etwas Wasser oder Bier, um meine Lippen zu netzen.«

Madame Mara antwortete in derselben Sprache: »Hier ist Niemand zu schicken, doch wenn ich nur wüsste, wo etwas zu haben ist, würde ich selbst hingehen.«

Während ihres Gespräches theilt ich am Kamin und mich auf Deutsch an die Mara wendend, sagte ich: »Madame, es würde mir leid thun, wenn Sie sich bemühen müssten, während ich müssig dastehe; ich werde mit dem grössten Vergnügen etwas Porter für Monsieur Ponto beschaffen.« Sofort liess ich ein schäumendes Glas holen, und reichte es da auf dem durstigen Musiker gerade noch zur rechten Zeit, denn in demselben Augenblick ward er gerufen, um sein Concerto zu spielen.

ten. Madame Mara drückte mir ihre herzliche Anerkennung für meine Aufmerksamkeit aus und lud mich ein, um zwei Uhr am nächsten Tage in ihrem Hause in der Pall Mall-Strasse vorzusprechen. Demgemäss ging ich zu ihr, und sie sagte ganz gnädig, dass sie seit unserer ersten Bekanntschaft einen heftigen Widerwillen gegen mich gehabt, welcher sich jedoch am vorhergehenden Abend durch meine, ihrem fortzutragenden Freund erzeigte Güte als unbegründet erwiesen habe. Sie bat mich um Entschuldigung und schloss dieses amende (très honorable), indem sie mich fragte, ob ich in dieser Saison mein Benefiz am Theater haben würde.

Ich bejahte dieses. Hierauf fuhr sie fort: »Es war meine Absicht, niemals auf einer englischen Bühne zu erscheinen, jedoch wenn Sie meinen, ich könne Ihnen zu Ihrem Benefiz mit meinem armen und einzigen Spiel von Nutzen sein, so verfügen Sie freundlichst über mich.«

Ihre Güte und Freigebigkeit überraschte mich wie ein Donnerschlag und dankbar nahm ich ihr Anerbieten an. Sie bestimmte »Mandane« in »Artaxerxes« und brachte das glänzendste Einnahme, die je in diesem Theater stattgefunden, da das ganze Parterre, ausgenommen zwei Bänke, zu Logen umgeschaffen war. So viel für ein bischen Deutsch, ein bischen gewöhnlicher Höflichkeit und ein Glas Porter.

Das Personal im »Artaxerxes« bei dieser Gelegenheit war folgendes: Arbaces: Frau Crouch — Artaxerxes: Hr. Dignum — Artabanes: Hr. Kelly — Semira: Frau Foster — Mandane: Madame Mara.

Am 17. Juni spielte ich im Opernhause in der italienischen Oper »Il Barbiere di Siviglia« den Grafen Almaviva zum Benefiz der Signora Storace, und am 17. desselben Monats wurde dieses Theater ein Raub der Flammen. Ich war Augenzeuge dieses schrecklichen Brandes; er soll aus Absicht entstanden sein, und kannte ich die in Verdacht stehende Person. Er war ein Italiener, welcher in Gallini's Diensten gestanden hatte; da er sich aber mit ihm entzweite, so hielt man ihn für den Anstifter des Feuers. Ich selbst habe es damals geglaubt, jedenfalls ist aber das Gerücht wahr, dass der verdächtige Mordbrenner im Orange-Kaffeehaus ruhig am Abend saß und den Fortschritt der Flammen beobachtete.

Die Operngesellschaft ging nach Covent-Garden und blieb dort bis zu Ende der Saison, wo ich sechs Abende spielte.

»Shakespeare's Jubiläum« kam dieses Jahr von Neuem auf die Bühne und ward bei gedrängt vollem Hause fünf Abende gespielt. Alle Mitwirkenden waren an dem Zuge betheiligt, als die verschiedenen Charaktere seiner Stücke. Frau Siddons personificirte die tragische und Fräulein Farren die komische Muse. Ich hatte folgende Strophen zu singen, verfasst von dem jetzigen würdigen Alterman Birch, der unter andern auch der Dichter von drei sehr populären Musikstücken war (»The Mariners«, »The Adopted Child« und »The Smugglers«), die mit ungetheiltem Beifall aufgenommen wurden.

Air. — »The Mulberry Tree«

The cypress and yew tree for sorrow renowned
And tear-dropping willow shall soon then be found.
All nature shall droop, and united complain
For Shakespeare in Garrick hath died once again.

In dem Zuge ging oder vielmehr tanzte ich als Benedict und Fräulein Pope als Beatrice in »Viel Lärm um Nichts«; wir beide waren maskirt.

Im Sommer 1788 ging ich nach Liverpool, Manchester, Chester und Birmingham; Frau Crouch war auch an denselben Orten engagirt; unsere Aufnahme war höchst schmeichelhaft und brachte uns der Herbst eine reiche Ernte. Von Birmingham kehrten wir nach dem Drury Lane-Theater zurück. Die erste Novität war Shakespeare's »Tempest« nach Dryden's Veränderung, welcher viele Abende mit ausgezeichnetem Beifall aufgenommen wurde. Ich componirte für Frau Crouch und mich ein Duett als Ferdinand und Miranda, welches sehr beliebt war; die ganze herrliche Musik Purcell's ward von Herrn Linley aufs Schönste eingefügt, die (vollere) Begleitung dazu schrieb Linley selbst.

Die nächste Opernneuigkeit im Drury Lane-Theater war der »Haunted Tower«, geschrieben von Cobb, componirt von Stephen Storace. Am ersten Abend dieser Oper erschien Signora Storace zum ersten Male auf der englischen Bühne; dies war am 24. November 1789.

Der Erfolg dieser Oper wurde niemals übertroffen; viele Jahre lang war sie ein Lieblingsstück. In der ersten Saison ward sie fünfzig Abende lang gespielt. Die Handlung entnahm man aus einer italienischen Intermezzo-Oper; die ganze Scene, wo der Baron von Oakland den Brief liest, wurde daraus entlehnt. Der Storace wurde in der »Adela« sowohl als Sängerin wie auch als Schauspielerin eine glänzende Aufnahme zu Theil. Bannister und Suddely spielten ihre komischen Rollen ausgezeichnet; Frau Crouch als Lady Elinor war in der vollen Blüthe ihrer Schönheit und ihrer herrlichen Stimme. Mir waren zwei schöne Arien zugetheilt: »From Hope's fond dream« und »Spirit of my sainted sire«, eine der schwierigsten Arien, die wohl je für eine Tenorstimme geschrieben wurde. In der That, die ganze Musik war herrlich. Die Bewunderung der Zuhörer im Sextette »Tymutual love delighted« werde ich nie vergessen; sicherlich konnte auch nichts die Composition oder die Ausführung derselben übertreffen — beides war vollkommen.

In dieser Saison war ich von den vornehmen Directoren der »Alten Concerte« als erster Tenor engagirt. Am Abend meines ersten Auftretens war der Graf von Uxbridge der Director. Die mir von ihm angegebenen Arien waren »Jephtha's rash vow« und die drollige Arie aus L'Allegro »Haste thee, nymph, and bring with thee«. Der verstorbene Linley hörte wie mich wiener und wieder singen, und seinem meisterhaften Unterricht verdankte ich die mir im Concert bewiesene Nachsicht. Während ich heilige Musik sang, wusste ich ihren Werth zu schätzen und übte so den Tenor-Arien Händel's mit unermüdlicher Beharrlichkeit. Herr Joah Bates dirigirte diese Concerte und stand in dem Rufe, Händel gründlich zu verstehen; er war ein ausgezeichneter Orgelspieler. Cramer war der Leiter [erster Violinist] und Cervetto spielte das erste Violoncello. Damals wurden diese Concerte in der Tottenham-Strasse aufgeführt; die Majestäten und die königliche Familie waren beständige Zuhörer, aber obgleich es schwierig war, ein Subscribent zu werden, war der Saal immer gedrängt voll.

Ich war so glücklich, mit dem Recitativ »Deeper and deeper still« [aus Jephtha] den Beifall des Herrn Bates zu erhalten; sein nächster Gesang war die Lach-Arie. Harrison, mein Vorgänger in diesen Concerten, war ein vorzüglicher Sänger; sein Vortrag des »Oft on a plat of rising ground«, sein »Lord remember David« und »O come let us worship and fall down« athmeten reinste Religion. Kein Geistlicher auf der Kanzel, wenn auch mit der grössten Beredsamkeit begabt, hätte seinen Zuhörern ein tieferes Verständniss ihrer Pflichten gegen ihren Schöpfer einflössen können, als Harrison that durch seine melodischen Töne und seinen keuschen Stil; wahrlich, es war unerreichbar. Aber in den lebhaften Gesängen Händel's war er sehr ungenügend. Ich hörte ihn die Lach-Arie singen ohne einen Muskel zu bewegen und entschloss mich, obwohl dies ein grosses Wagniss war, das Stück nach meiner eigenen Weise vorzutragen, und die Wirkung rechtfertigte das Experiment. Anstatt es mit der ernsten Zahmheit Harrison's zu geben, lachte ich das Stück hindurch, wie ich glaube, dass es gesungen werden müsse und des Componisten Absicht gewesen sei. Dies steckte an: die Majestäten, wie die ganze Versammlung und auch das Orchester waren in schallendem Gelächter [wenn in

or roar of laughter] aus der königlichen Loge wurde das Zeichen zur Wiederholung gegeben und ich sang es abermals mit noch gesteigerter Wirkung. Herr Bates versicherte mir, dass wenn ich es am Morgen in der Probe so gemacht hätte wie am Abend im Concert, er mein Wagstück verhindert haben würde. Ich sang es 60mal im Laufe jener Saison auf besondern Wunsch.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Ton und Wort, mit Bezug auf das Musik-Drama Richard Wagner's. Von Dr. **Eugen Dreher,** Privatdocent. Halle, Pfeffer. 1880. 35 Seiten kl. 8.

Der philosophisch und naturwissenschaftlich gebildete Verfasser, zur Zeit Privatdocent an der Universität Halle, unternimmt hier aufs neue, das alte Eheverhältniss von Wort und Ton oder von Sprache und Musik begrifflich auseinanderzusetzen. Es geschieht solches in einem Vortrage, welcher im Januar d. J. in der »philosophischen Gesellschaft« zu Berlin gehalten wurde. Die Sprache ist klar und die ganze Darstellung einfach, wodurch sich das Schriftchen empfiehlt und dem allgemeinen Verständniss nahe rückt.

Den Ausgang nimmt Herr Dreher von den physikalischen Verhältnissen der Töne und sucht dann wie den ganzen Gegenstand unter das Euler'sche Gesetz zu bringen. Er schreibt:

»Ich sagte vorher, dass der Ton seinen Ursprung der Erzitterung elastischer Körper verdanke. Diese Erzitterung überträgt sich für gewöhnlich auf die den Körper umgebende Luft, welche letztere hierdurch in einen eigenartigen Bewegungszustand versetzt wird, den wir als Wellenbewegung bezeichnen, die darin besteht, dass jedes Lufttheilchen dem benachbarten seine Bewegung vermittelt, ohne dabei erheblich seine Stelle zu verlassen. Jede andere Materie, mit Ausschluss des Weltäthers, kann auch statt der Luft die Fortpflanzung des Schalles übernehmen. Da wir sowohl in der Musik wie auch in der Sprache es nur mit Tönen zu thun haben, die uns durch die Luft vermittelt werden, so soll hier nur die Fortpflanzung der Töne in der Luft in Betracht gezogen werden. Da ein schwingender Körper bei seinem Ausschlage die ihn umgebende Luft verdichtet, diese aber kraft ihrer Elasticität sich nach erfolgter Rückbewegung des Körpers wieder verdünnt, so muss der Ton in Form einer Wellenbewegung zu unserem Ohre gelangen, die in Luftverdichtungen und Luftverdünnungen besteht. Die Luftverdichtungen hat man analog den Wasserwellen Wellenberge, die Luftverdünnungen hingegen Wellenthäler genannt. Weil nun tiefe und hohe Töne gleich schnell fortgepflanzt werden, hohe Töne jedoch in derselben Zeit eine weit mehr Schwingungen ausführen als tiefe, so müssen dem entsprechend tiefe Töne auch grössere Luftwellen erregen als hohe; so hat z. B. der Contra-C Wellen von 35 Fuss Länge, während die hohen in der Musik Anwendung findenden Töne nur einige Zoll lange Wellen aufzuweisen haben.

»Das Gesetz des »Mittönens« lehrt aber, dass ein Ton, der an die Saiten eines Instrumentes wie etwa die eines Claviers mit aufgehobener Dämpfung anschlägt, vornehmlich die Saite in Vibration versetzt und so zum Tönen bringt, die angeschlagen einen Ton gleicher Höhe giebt. Dieses Mittönen beruht darauf, dass sich bei dieser Saite gerade die Anstösse der Luft zu einem solchen Effecte summiren, der bei ihr eine grössere Erzitterung als bei den anderen Saiten hervorruft, womit denn auch ihr Klang am vernehmbarsten sein wird.

»Die Endverzweigungen der Gehörnerven, die vorher genannten Corti'schen Fibrillen, entsprechen aber durchaus den Saiten eines Claviers. Trifft daher ein Ton das Gehörorgan, so geräth schon in kürzester Zeit die Nervenfaser vorwiegend in Erregung, deren Vibration dem Tone entspricht. Ihr Erregungszustand wird es also auch sein, der vorherrschend zum Gehirn geleitet, um der Psyche als Ton zum Bewusstsein zu kommen.

»Es kann sich dann also um die Tonwahrnehmungen von Tönen bestimmter Höhe und Stärke handeln. Hierbei tritt jedoch die Wahrnehmung der Psyche aus zwischen zwei ersteren für das Unmaass tiefliegenden und zweitens die der einzelnen Töne als solche. So empfinden wir beispielsweise beim Anhören eines Accordes einmal die ihn bildenden Töne und zweitens gleichzeitig auch ihr Zusammenwirken, welches sich dem Ohre als jener angenehme Effect kund giebt, den wir mit dem Attribute harmonisch oder consonirend bezeichnen. Untersuchen wir die gleichzeitigen Zusammenklänge von Tönen, die wir consonirend nennen, so ergiebt sich, dass die Zahl ihrer Schwingungen durch einfache Zahlenverhältnisse ausgedrückt ist, während andererseits die dissonirenden Töne ganz complicirte Schwingungsverhältnisse aufzuweisen haben. Es scheint somit, dass die Seele, wie Euler es annimmt, ein Wohlgefallen an gewisser Einfachheit, an Uebersichtlichkeit habe, welches Wohlgefallen jedoch nicht in einem Verstehen, sondern vielmehr in einem Empfinden dieser genannten Verhältnisse seinen Grund hat. — In der That zeigt es sich denn auch, dass Töne um so mehr dissoniren, je grösser die Complicirtheit in ihren Schwingungszahlen ist. Bei vielen gleichzeitig dissonirenden Tönen verschiedenster Schwingungszahl geht die Disharmonie schliesslich in ein blosses Geräusch, in einen blossen Schallempfindung über, womit sie dann ihren musikalischen Effect verlieren.« (S. 6—7.)

Den hier angegebenen Euler'schen Gesichtspunkt verfolgt der Verfasser dann weiter; er bildet den Grund — wir dürfen sagen: den ganz soliden Grund — seiner Betrachtung. Nach Erwähnung der Obertöne heisst es weiter:

»Aber auch in mannigfacher Weise können Töne bei ihrem Zusammenwirken sich gegenseitig beeinflussen. So giebt das Phänomen der Interferenz Veranlassung zu den sogenannten Schwebungen. Die Schwebungen documentiren sich dadurch, dass bei gleichzeitig erklingenden Tönen die Stärke derselben in gewissen Intervallen anschwillt und abnimmt, womit denn die Töne etwas Wogendes bekommen, das unstreitig zur Erhöhung ihrer ästhetischen Wirkung mit beiträgt, so z. B. in getragener Musik, wo Schwebungen den Charakter des Majestätischen oder auch des Schwermüthigen verstärken können.

»Die Schwebungen kommen dadurch zu Stande, dass bei gleichzeitig erklingenden Tönen zu gewissen Zeiten durch ein Zusammentreffen von Wellenberg mit Wellenberg oder von Wellenthal mit Wellenthal eine Verstärkung eintreten muss, während umgekehrt ein Zusammentreffen von Wellenberg mit Wellenthal eine Schwächung der Töne im Gefolge hat. Wenn jedoch die so entstehenden Schwebungen zu schnell aufeinander folgen, so empfinden wir sie in nicht angenehmer Weise, etwa entsprechend, wie ein flackerndes Licht unser Auge beleidigt. Da bei allen dissonirenden Tonzusammenstellungen sich ein viel solcher Stösse in verhältnissmässig geringer Zeit unser Ohr affiziren, so sind sie bei Andern der Dissonanz mit als eine Ursache des Missfallens der letzteren aufzufassen.

»Helmholtz erblickt sogar in diesen Schwebungen den alleinigen Grund des disharmonischen Zusammenklingens der Töne. Physikalische wie ästhetische Gründe bestimmen mich jedoch, zwei Momente für den Missklang eines Tönecomplexes anzunehmen, und zwar eins, welches für die Gegenwart gilt: das Wohlgefallen der Psyche an Einfachheit und Uebersichtlichkeit, wie es die Euler'sche Hypothese verlangt, und ein zweites, dauernd im Laufe der Zeit wirkend: die zu schnell aufeinander folgenden Schwebungen, in denen, wie gesagt, Helmholtz den Grund des unharmonischen Zusammenklingens der Töne sucht. Diese Schwebungen bewirken denn auch, dass Dissonanzen sich in tieferen Lagen fühlbarer als in hohen machen. —

»Wenn wir uns aber fragen, warum Schwebungen, die zu schnell aufeinander folgen, einen unbefriedigenden Eindruck machen, so werden wir wieder auf das Euler'sche Gesetz verwiesen, welches Einfachheit und Uebersichtlichkeit als die Grundbedingung des Wohlgefallens hinstellt.

»Wir werden im Laufe der Vortrages sehen, wie sich die Euler'sche Hypothese als ein Grundgesetz jeder wahren Aesthetik erweist.« (S. 9—11.)

In diesen Worten, wie in dem ganzen Vortrage, offenbart sich ein Mann, der selbständig denkt und sich nicht darauf beschränken will, sogenannten Autoritäten nachzusprechen. Dissonanzen werden sofort als solche empfunden; ihre Ursache kann daher nicht allein in den Schwebungen liegen, die sich erst geltend machen, nachdem der Ton angeschlagen ist.

(Schluss folgt.)

---

[141]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Boieldieu, A., Ouverture zur Oper «Johann von Paris». Arrang. für das Pianoforte zu zwei Händen von S. Jadassohn ℳ 1 —
— Dieselbe Arrang. für das Pianoforte zu vier Händen von S. Jadassohn ℳ 2 —
Emmerich, Robert, Op. 11 **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. ℳ 1 —.
— Op. 18 **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte ℳ 1 —
Hirsch, Wilhelm, Fünf Lieder aus *Carl Renck's deutschem Liederkranz* (1664—1654) für Sopran, Alt, Tenor und Bass eingerichtet. Partitur und Stimmen ℳ 1 —
Jacoby, Wilhelm, Op. 8 **Sechs Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte ℳ 2 —
Jadassohn, S., Op. 90 **Serenade** in acht Canons für das Pianoforte. Einzeln
No. 1 Marsch 1 ₰ — 2 Adagio 50 ₰ — 3 Scherzo 50 ₰ 4 Menuett 1 ₰ — 5 Intermezzo 50 ₰ — 6 Andantino 50 ₰ — 7 Minuetto 1 ₰ — 8 Finale 75 ₰
Mozart, W. A., Clavier-Concerte. Neue revidirte Ausgabe mit Fingersatz und Vortragszeichen für den Gebrauch im Königl. Conservatorium der Musik zu Leipzig versehen von C. Reinecke
No. 6 Bdur ℳ 3 50
— 8 Fdur für drei Pianoforte. ℳ 3. 50
Nicodé, Jean Louis, Op 22 **Ein Liebesleben.** Zehn Poesien für das Pianoforte zu zwei Händen ℳ 1 —
Raff, Joachim, Op 100 **Die Tageszeiten.** (Dichtung von Helge Heldt.) Concertante in vier Sätzen für Chor, Pianoforte und Orchester «Im hellsten Licht ergläntz die Welt».
Partitur ℳ 21 —.
Pianoforte- und Orchesterstimmen ℳ 21. —
Bearbeitung für Chor und zwei Pianoforte ℳ 11 —.
Chorstimmen ℳ 1 —.
Riemann, Hugo, Op. 29. **Systematische Treff-Uebungen** für den Gesang. ℳ 1 —
Zweistimmige Lieder (im Chor zu singen) für Sopran u. Altstimme mit Clavierbegleitung, für den Haus- und Schulgebrauch. Gesammelt von H. M. Schletterer Drittes Heft. Kl. 49. Neu cart. n. ℳ 1. —

Mozart's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Serienausgabe. — Partitur

Serie IX. Zweite Abtheilung. **Divertimente** f. Orchester No. 19—21 ℳ 13. 50

Einzelausgabe. — Partitur

Serie VIII **Symphonien** II Band No. 44—50. ℳ 4. 44
No. 48 Cdur C (K. No. 130) ℳ 1 44 — 49. Gdur C (K. No. 104) ℳ 1 80 — 50 Gdur C (K. No. 199) ℳ 1 61 — 50 Gmoll C (K. No. 111) ℳ 1 43 — 50 Bdur C (K. No. 111) ℳ 1 90

Volksausgabe.

No.
462. **Boccherini, Stabat mater** Clavierauszug mit Text. ℳ 1 50
254 **Mozart, Streichquintette** 2 Bände. ℳ 1 50
804 **Perles musicales.** Clavierstücke für Concerte, Salon. Band IV ℳ 1 —
430. **Wilhelm, Lieder und Gesänge** für eine Singstimme ℳ 3 —.

Neuer Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

[142] Soeben erschien

Franz Liszt's Gesammelte Schriften.

Autorisirte Ausgabe Band I gr. 8 Volls. Brosch. Subscr. Pr. 4 ℳ. Eleg. gebunden 5 ℳ 44 ₰ 4 n. 5 T. **Fr. Chopin von F. Liszt.** Frei ins Deutsche übertragen von La Mara.

Franz Liszt's geistsprühende Schriften, zumeist in französischen Zeitschriften verstreut, sind bisher dem deutschen Publikum fast unzugängig gewesen. Mit der von La Mara übertragenen deutschen Ausgabe des «Chopin», eines in seiner Eigenart unvergleichlichen Werkes, wird die von L. Ramann herausgegebene auf etwa 6 Bände berechnete Sammlung eröffnet. Die Ausstattung wird der edlen Sprache des Inhalts entsprechen.

Alle Buch- und Musikalienhandlungen nehmen Subscription an.

Verlag von Rob. Forberg in Leipzig.

[143] **Neuigkeiten-Sendung No. 4 1880**

	ℳ ₰
Behr, Franz, Op. 111 **Blüthenregen.** Pluie de fleurs. Rain of flowers. Clavierstück	1 11
Beethoven, L. van, Largo aus dem Concerte in C-moll. Op. 11. Für den Concertvortrag für Pianoforte solo übertragen von Carl Reinecke	1 11
Heering, A., Op. 1 **Trois Feuillets d'Album** pour Piano	1 —
Hanschild, C., Op. 14 **Mein Leipzig „Hoch!"** Marsch für Pianoforte	— 90
Kolper, Louis, Op. 18. **„Gut Heil!"** Turnerfestgruss-Marsch für Pianoforte. Mit Gesang ad lib. (Gedicht von Heinrich Vierordt)	— 75
— Op. 11 **„Gut Heil!"** Turnerfestgruss-Marsch. Mit Gesang ad lib. (Gedicht von Heinrich Vierordt) und **Hanschild, C.,** Op. 14 **Mein Leipzig „Hoch!"** Marsch. } für Orchester	3 —
Lewy, Charles, Op. 55. **Villa Giulia.** Morceau pour Piano	3 —
— Op. 11 **Impromptu** pour Piano	1 15
Rheinberger, Jos., Op. 100 **Zwei romantische Gesänge** für vier Singstimmen mit Orchester- oder Clavierbegleitung. No. 1 Harald. «Vor seinem Heergefolge ritt» Gedicht von Uhland Orchesterpartitur 1 ℳ Orchesterstimmen	7 —
Schurig, Volkmar, Op. 11 **Fünf geistliche Lieder** für gemischten Chor. Partitur und Stimmen	2 25
Tschaikowsky, P., Op. 37 **Die Jahreszeiten.** 12 Charakterstücke für Pianoforte	
No. 1 Januar Am Kamin	1 —
— 2 Februar Carneval	1 —
— 3 März. Lied der Lerche	— 80
— 4 April Schneeglöckchen	— 11
— 5 Mai. Helle Nächte	1 —
— 6 Juni Barcarole	1 —
— 7 Juli. Lied des Schnitters	— 75
— 8 August. Die Ernte	1 —
— 9. September Jagdlied	1 —
— 10 October Herbstlied	— 41
— 11 November Troika Fahrt	1 —
— 12. December Weihnachten	1 —
Wohlfahrt, Franz, Op. 10. **Kinder-Clavierschule.** Vierte vermehrte Auflage	1 —
— Op. 55 **Familien-Festklänge.** Leichte Unterhaltungsstücke für zwei Violinen und Pianoforte Heft 2	1 50
— Op. 44 **Leichte Trios** für Violine, Violoncello u. Pianoforte No. 1 A moll, No. 4 D-dur	à 3 50

[144] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur

Roméo et Juliette.

Sinfonie dramatique

avec

Choeurs, Solos de Chant et Prologue en Récitatif choral

composée

d'après la Tragédie de Shakespeare

par

Hector Berlioz.

Op 17

Partition de Piano par **TH. RITTER.**

9 ℳ netto

Chorstimmen (mit deutschem Text) gr. 8° n. 4 ℳ 84 ₰
Alt, Tenor, Bass (kleiner Chor) à n. 24 ₰
Sopran Tenor Bass (grosser Chor) à n. 1 ℳ

☞ Partitur und Orchesterstimmen in den Pariser Originalausgaben sind stets auf Lager

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15 — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Quartalsabonnement. Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 11. August 1880. | Nr. 32. | XV. Jahrgang.

Neue Compositionen von Theodor Kirchner.

Mit einer ganz besonderen Freude sehen wir uns einer reichen Fülle neuer Arbeiten eines Componisten gegenüber, dessen Schaffen wir vom ersten Beginn mit ganzer Sympathie begleiteten und bei dem wir uns die eine Bedeutung, dass ihn unwiderstehlich einer der Berufensten, seine Muse so selten zum Niederschreiben bringe. Als wir den Versuch machten, uns seine künstlerische Individualität auf Grund seiner ersten Werke deutlich zu machen (s. die Ergänzungsblätter zur Kenntniss der Gegenwart Bd. 3, S. 744), hatte es den Anschein, als wolle er mit Op. 18 seine productive Thätigkeit abschliessen. Diese Befürchtung sollte sich als grundlos erweisen; einige Jahre später (s. diese Zeitung, Jahrgang 1871, S. 387) waren wir im Stande, ihn den längere Zeit verlassenen Weg mit gleicher Freudigkeit und noch grösserer Reife wieder antreten zu sehen.

Unserem Wunsche, seinem Schaffen auch ferner zu begegnen, hatten wir den ferneren angeschlossen, ihn auch in grösseren Formen, namentlich auch der Kammermusik, thätig zu finden. Wenn diese Hoffnung nicht erfüllt worden, wenn wir den trefflichen Künstler auch jetzt noch in demselben Gebiete des kleinen Tongebildes für Clavier, hier aber immer mit der gleichen Sicherheit und Schaffensfreude wirken sehen, so lassen wir den damals geäusserten Wunsch wenigstens für jetzt im Anblick einer so reichen Fülle gehaltvoller Gaben zurücktreten. Erkannten wir in Kirchner eine ausgeprägte Individualität, so müssen wir schliesslich ihm wohl auch die Wahl der Formen, in welchen er dieselbe zum Ausdrucke bringen will, überlassen. Wir dürfen den so ausgeprägter Eigenart vor uns stehenden Künstler nehmen, wie er sich uns giebt, wie wir das ja auch in anderen Künsten zu thun gewohnt sind. Wir werden von dem empfindungs- und phantasievollen Landschaftsmaler nicht verlangen, dass er Schlachtenbilder gebe; wir freuen uns vielmehr der Höhe, welche er durch selbstgewählte Beschränkung erreicht. Der erzählende Dichter, dessen Novellen uns entzücken, erringt vielleicht im Romane, der reine Lyriker begabt im Epos unseren Beifall nicht. Dass ein Musiker von der Ausbildung wie Kirchner die grösseren Formen handhaben könne, wird schwerlich jemand bezweifeln; wenn er sie also in dem, was er veröffentlicht, nicht anwendet, so leiten ihn, wie wir annehmen haben, künstlerische Beweggründe, und er findet, seiner Individualität und fügen wir hinzu, seiner Eigenschaft als Clavierspieler entsprechend, in der lange von Beethoven eingeführten, von seinen Nachfolgern entwickelten und besonders von Schumann reich ausgestalteten Form des einzelnen, für sich abgeschlossenen Clavierstücks die adäquate Form, was ihn poetisch bewegt, zum Ausspruche zu bringen. Und wie mannigfaltig ist noch immer diese Form! Hier das getragene und melodiöse Lied ohne Worte, dort das humoristische und feurige Capriccio, dann wieder die lebhaften Tanzformen, die Phantasie, die Studie; eine wie grosse Vielseitigkeit des Empfindungsausdrucks steht uns hier vor Augen! Hier bewegt sich denn unser Meister mit Freiheit und Leichtigkeit, wird sich selbst niemals untreu; hier sehen wir ihn als einen der Besten und Berufensten wirken und die, welche sich ihm hingeben, bewegen und stimmen wie er will, um sie zu entlassen mit einer wahrhaft künstlerischen Anregung und mit dem Gefühle der Dankbarkeit und Verehrung für den Künstler, dem es an Stoff und Gedanken niemals fehlt und welcher zum Aussprechen derselben der Kunstmittel vollkommen beherrscht.

In der That erheben sich die Kirchner'schen Clavierstücke als gehaltvolle und in sich abgerundete Gebilde, als Ergüsse einer ausgeprägten und sich immer gleichbleibenden Künstler-Individualität weit über die vielfältigen Claviercompositionen gewöhnlichen Schlages und reihen sich den Productionen unserer besten Meister an. Wie können uns wiederholt wünschen, dass dieselben mehr, wie bisher geschehen, Gemeingut werden. Hier ist alles Gewöhnliche, alles Triviale, aber auch alles bloß Phrasenhafte ausgeschlossen; von dem im Anfange angestimmten Zuge der Empfindung ist jede Note durchdrängt bis zum Schlusse; überall verkehren wir mit edler Empfindung, mit poetischer und geistreicher Erfindung und Behandlung, mit stilvoller Ausführung. Verläugnet der Componist daher auch nicht den Einfluss der Meister, durch welche er sich gebildet, so hat er denselben doch an in sich verarbeitet, das Neue und Eigenthümliche sich so zum Eigenthum gemacht, dass hier von einer blossen Nachahmung nicht mehr gesprochen werden kann. Jeder fühlt, dass wir hier vor allem an Robert Schumann denken, als dessen Nachahmer man Kirchner von Anfang an am entschiedensten bezeichnete und das er sich auch thatsächlich in seinen ersten Arbeiten am entschiedensten anschliesst. Wer aber zugiebt, dass durch Schumann am entschiedensten und ausgedehntesten unter den Componisten der Neuzeit die Mittel des Ausdrucks durch die Tonsprache organisch entwickelt und bereichert worden sind, wird allmälig erführen dürfen, andere neuere Künstler, welche sich dieser Mittel zum Ausdruck ihrer Intentionen bedienen, als blosse Nachahmer zu bezeichnen; und auch bei Kirchner würde man durch diese Bezeichnung eine Unbekanntschaft mit der Gesammtheit seines Schaffens documentiren; der Kern seines Wesens ist hierdurch nicht entfernt bezeichnet. Ein Künstler entwickelt sich aber bestimmte Eigen-

Bilme anderer, und wer hier Kirchner genauer ansehen will, wird in seinen Tönen ebensowohl Chopin'sche Einwirkungen in den Harmoniefolgen sogar öfters, wenn von Einwirkung Jüngerer gesprochen werden darf, den entschiedenen Einfluss Brahms' empfinden; er wird aber auch es klare, wie Franz Schubert, dem Kirchner selbst in seiner Weise den Zoll inniger Verehrung darbringt. Hin und wieder gemahnt werden, es wird aber schliesslich den einheitlichen Faden überall verfolgen, welcher die Stücke verbindet und als Erzeugnisse eines selbständigen, eigenartig empfindenden und gestaltenden Künstlers erkennen lässt.

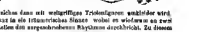
Kirchner ist Clavierspieler und kennt sein Instrument durch und durch; so tritt uns in jedem seiner Stücke die volle Beherrschung desselben entgegen, seine Motive sind demselben angepasst, Accorde und Figurenwerk mit sicherstem Bewusstsein der Wirkung des Instrumentes erfunden und gestaltet und alles echt claviermässig gedacht. Daher wird es auch, von allem andern abgesehen, unzweifelhaft die entsprechende klangliche Wirkung thun, ohne dass von einer besonderen künstlichen Berechnung dieser Wirkung gesprochen werden müsste. Damit verträgt sich sehr wohl, dass innerhalb dieser Beschränkung der poetische Gehalt deutlich zum Ausdrucke kommt, namentlich weiss der Componist, wo er die Form der Lieder ohne Worte wählt, echt gesangvolle, mit Wärme empfundene Weisen erklingen zu lassen, welche auch, vom Clavier abgelöst, als ausdrucksvoll sich bewähren. Es kann nun nicht geläugnet werden, dass zuweilen der claviermässige Charakter in weitem Figurenwerk und künstlichen Harmoniefolgen sich äussernd, dem klaren Hervortreten des musikalischen Gedankens etwas im Wege steht. Der tiefer Blickende und mit Kirchner's Weise Vertraute wird ihn dennoch hören, aber trotzdem finden sich in der grossen Auswahl der Compositionen hin und wieder solche, die nach der besprochenen Seite einen völlig befriedigenden Eindruck nicht hinterlassen, und die, aus Phantasien oder, wenn wir so sagen sollen, Träumereien am Clavier hervorgegangen, den subjectiven Charakter nicht ganz verläugnen. Da wir das Wort auch einmal ausgesprochen haben, so sei hier erwähnt, dass auch in der Harmonieführung diese Eigenschaft zuweilen bemerkbar wird. Kirchner ist Meister der Modulationskunst und weiss, ohne dass das Bewusstsein der Haupttonart verloren geht, unsere Phantasie durch überraschend schnelle Fortschreitungen in entlegene Tonarten und ebenso geschickte Rückwendungen zu fesseln; die Mittel der Chromatik und Enharmonik, in welchen — wir sagen dies mit Bewusstsein und Ueberzeugung — die neuere Entwicklung neue und wahre, höchst wirksame Ausdrucksmittel hervorgebracht hat, wendet er mit Virtuosität und mit guter Wirkung an, doch führt ihn seine Kühnheit an einzelnen Stellen über die Grenzen des Erlaubten und Schönen, es bleiben zuweilen Herbigkeiten, zu denen wir keinen Grund sehen, und es wird nach dieser Seite hin etwas mehr Maasshaltung zu wünschen sein. In der weitaus grössten Zahl der Fälle leitet ihn sein künstlerischer Takt auch bei gewagteren Schritten, die eben ein geringerer niemals wagen würde, sicher und wir empfinden bei der Auflösung der scheinbaren Disharmonie wieder volles Behagen.

Indem wir uns zum Einzelnen wenden, bemerken wir, dass der Componist, wenn er gleich durchweg einzelne und in sich ein Ganzes bildende Tonstücke giebt, doch nicht bloss durch den Contrast Mannigfaltigkeit zu erzielen weiss, sondern in den Aufschriften der einzelnen Hefte uns darauf hinleitet, dass und in welcher Weise der Inhalt derselben zusammen gehört. Es sind dies nicht Aufschriften, welche dem einzelnen Stücke eine bestimmte Absicht beilegen wollen, sondern ganz allgemeine Hinweisungen, welche der poetischen Auffassungsgabe des Spielers den freiesten Spielraum lassen.

Unter den uns vorliegenden Sammlungen führt die erste den Titel

Still und bewegt. Clavierstücke von **Theodor Kirchner.** Op. 24. Zwei Hefte à 3 *M*. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

Die beiden Worte drücken den Gegensatz der dargestellten Stimmungen aus: einer in sich beruhigten und abgeklärten gegenüber einer bewegteren, nicht etwa unruhig leidenschaftlichen, sondern durch irgend einen Eindruck lebhafter erregten Gemüthsverfassung. Das erste Stück [As-dur C. *Lento*] gehört zu der ersteren Art; in der gleichmässigen Bewegung, den lieben und bekannt sich bewegenden Motiven des kleinen Tonbildes kommt diese ruhig betrachtende Weise zum schönen Ausdrucke, welche sich aber in der überraschenden Modulation nach A-dur schnellsichtig verlangender Erhebung nicht verschliesst. Das zweite Stück [*Allegro* $^1/_8$, C-moll], zeigt unruhige Bewegung, welche ausser den eilenden Achtelfiguren besonders in dem Wechsel von $^3/_8$- und $^2/_4$-Takt zum Ausdrucke kommt; ein sehr klar wild und regellos über das gewohnte Bett schäumendes Bergwasser, gebändigt aber durch den ordnenden Kunstverstand, wir verlieren nirgendwo das Bewusstsein der Symmetrie. In einem reizenden Zwischensatze in A-moll, der stark an Schumann erinnert, fliesst der Strom in ruhigerem Bette. Nr. 3 [*Poco lento*, C-dur C] versenkt uns in ein von Sehnsucht gestaltetes, modulatorisches Harmoniefolgen zu einem schlichten Motiv



welches dann mit weitgriffigen Triolenfiguren umkleidet wird, ganz in ein träumerisches Sinnen, wobei es wiederum an zwei Stellen den vorgeschriebenen Rhythmus durchbricht. Zu diesem bildet dann wieder ein anmuthig nach erhabenem, bewegtes Stück [*Allegretto agitato*, A-dur $^2/_4$] einen ausdrucksvollen Gegensatz, in welchem es an kühnen Harmoniewendungen, auch an leisen Anklängen unsterer Erinnerung nicht fehlt. Das folgende Stück [*Andante con moto*, A-dur C], mit welchem das zweite Heft beginnt, scheint den in der Aufschrift angedeuteten Gegensatz in sich selbst durchzuführen; nach einem ruhig ziehenden, einschmeichelnden Thema ergeht sich der Componist in einem sich anschliessenden Satze (Fis-moll) in weiten Triolengängen, welche in freien Rhythmen ($^2/_4$, $^1/_8$, $^3/_4$, $^6/_8$, $^9/_8$) und kühnen Modulationen den verlorenen zurückzurufen scheinen, es zwar nicht wiederfinden, aber doch in der Anfangstonart einen beruhigten Abschluss herbeiführen. Nun folgt ein etwas bewegteres Stück im Rhythmus der Polonaise [*Un poco lento*, D-moll $^3/_4$], nach einfacher Erfindung, Durchführung und harmonischer Gestaltung ein Cabinetstück an Grazie und Wohlklang; besonders hebt sich der Zwischensatz (D-dur) durch seltene harmonische Gänge schön hervor. Daran schliesst sich wieder ein sinnendes, sanft bewegtes, ganz in romantische Tonfärbung getauchtes Stück [*Cantabile*, Es-dur $^6/_4$], dessen harmonische Wendungen zuweilen an Brahms anklingen. Lebensprühend, frisch und geistvoll erhebt sich das letzte Stück [*Allegro vivace*, H-dur $^3/_4$], ganz an die früheren Weisen Kirchner's erinnernd. Der Zwischensatz (E-dur) giebt ruhigerer Betrachtung Raum, ohne darum der Erinnerung an die bewegte Weise des Hauptsatzes zu entsagen, in welche bald wieder zurückgeleitet wird. Scheiden wir nicht von dieser Sammlung, ohne die Kunst des gesättigten Wohlklangs, durch den meisterlichen Claviersatz von dem Meister des Clavierspiels hervorgebracht, rühmend hervorzuheben.

Eine Sammlung kleinerer Stücke veröffentlicht Kirchner in dem

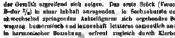
Album für Clavier. Op. 26 5 ℳ Leipzig Friedr Hofmeister

Es sind 12 Stücke, meist in einfacher Liedform, einzelne etwas erweitert. Über alle diese Stücke mögen sie nun in getragenen Weisen oder in kürzeren durch springende und gebrochene Figuren gestalteten Themen sich ergehen, ist eine solche Fülle von Anmuth, Natürlichkeit und schlichtem Wohllaut ausgebreitet, und diesem doch durch feinsinnig abgewogene Modulation vielfach ein so überraschend neues Colorit gegeben, dass man mit wahrem Behagen den Duft dieser zarten Blüthen einathmet und kaum weiss, welches man noch besonders hervorheben soll. Theils an das Schumann'sche Album, theils an die von Kirchner selbst früher herausgegebenen Albumblätter werden wir erinnert und können diesem Hefte nichts dringender wünschen, als dass es in weiten Kreisen den Lernenden und Spielenden Anregung und Stoff gewähre, mit der Gewandtheit der Hand zugleich den Geschmack und das Auffassungsvermögen für künstlerische Arbeit und insbesondere feine Modulation zu bilden.

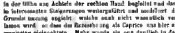
Als fernere Sammlung liegen uns vor

Caprices für Clavier von **Theodor Kirchner** Heft 1 und 2 à 3 ℳ Op. 27 Leipzig Hofmeister.

Erwartet man sonst bei dieser Bezeichnung wohl Stücke zu finden, in denen die Laune der Meisters mit einem gewissen Belieben mit der überlieferten Form schaltet, so fallen die gegenwärtigen vor allem durch das strenge Festhalten an dem formellen Ebenmaasse auf. Es sind sechs Stücke meist lebhaften scharf rhythmisirten Charakters, wie alles, was Kirchner schreibt, fein und geschmackvoll ausgearbeitet, klar in der Conception und interessant in der Ausführung, wenngleich zum Theil der einschmeichelnde Wohllaut der übrigen Stücke nicht erreicht wird und auch die Motive mehr pikant und interessant, wie der Gemüth ergreifend sich zeigen. Das erste Stück (Vivace B-dur $^{2}/_{4}$) in einer lebhaft anregenden, in Sechzehnteln und abwechselnd springenden Achtelfiguren sich ergehenden Bewegung bemerkenswerth und launenhaft, letzteres namentlich auch in harmonischer Beziehung, erfreut zugleich durch Klarheit der Gestaltung und einheitlichen Zug. Von ruhigerer Haltung, mit dem ganzen Reize Kirchner'scher Melodie und Harmonie zeigt sich das zweite (*Moderato cantabile* F-dur C), in welchem ein einfaches Thema



in der Höhe von Achteln der rechten Hand begleitet und dann in interessanten Steigerungen weitergeführt und modulirt die Grundstimmung angiebt, welche auch nicht wesentlich verlassen wird, so dass die Bezeichnung als Caprice uns hier am wenigsten einleuchtete. Mehr würde sie uns deutlich in dem unruhig und unzufrieden sich ergehenden Thema des dritten Stückes (*Agitato* G-moll $^{6}/_{8}$), dessen Thema



zuerst nach D-moll führt, im zweiten Theile durch Fis-moll nach G-moll zurückleitet und mit dem Schlusse nach As-dur greift; im Mittelsatz ebenfalls in G-moll nimmt es einen etwas festeren Gang. Das zweite Heft beginnt mit einem munter hineilenden Satze in D-dur (*Vivace assai* $^{3}/_{8}$), welcher im Fortgange trotz der Natürlichkeit und Schlichtheit des Grundgedankens doch noch harmonische Feinheiten entwickeln lässt, bei denen die Parole des Chroma am Grunde überkommen mag z. B. der Verhalt beim verminderten Septimenaccorde in folgender Lage



der dann später in anderer Lage noch wiederholt wird. Für uns hebt die harmonisch vollständig gerechtfertigte Wendung gerade den anmuthig humoristischen Ausdruck. Nr 5 ist ein Walzer (E-dur $^{3}/_{4}$) in ruhigem Tempo, mit anmuthig wiegender Melodie; hier wird die Form gegenüber der gewöhnlichen etwas erweitert, in den Fortsetzungen mischen sich etwas schärfere Accente gebracht. Ein sehr ruhig gehaltenes Zwischenstück ist uns, wir dürfen es nicht läugnen, nicht inhaltsvoll genug, und unter diesen Umständen sind wir noch weniger geneigt, an den harmonischen Bildungen Geschmack zu finden. Auch das letzte Stück (*Allegro* G-moll $^{2}/_{4}$), wenngleich in seinen Figuren Kraft und Muth athmend und wie alles fein ausgearbeitet, steht doch der Erfindung nach nicht auf der Höhe der übrigen. Ein Mittelstück in Es-dur bildet in ruhigerer Bewegung einen milden Contrast.

(Schluss folgt.)

Michael Kelly's Lebenserinnerungen.

Musikalische Nachrichten aus England, Italien, Deutschland und Frankreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

V.

An der Oper in London.

(Fortsetzung.)

Arnold's Akademie für alte Musik. Besuch in Dublin. Musikfest in Norwich. Der Violinist Giornovichi als Duellant. Kelly als Macheath in Gay's Bettler-Oper. Ein Song an Sayger von Storace. Tenorist Beard. Concert in Canons. Aufführung der Bettler-Oper in Margate.

Zu dieser Zeit wurde in der Freimaurerhalle ein Subscriptionsconcert veranstaltet, genannt die Akademie der alten Musik (Academy of Ancient Music), unter der Leitung von Dr. Arnold. Ich war für die laufende Saison zu diesem Concerte ebenfalls engagirt. Die Subscribenten waren hauptsächlich Bankers und Kaufleute aus der City; ich erinnere mich nicht, je eine grössere Anzahl schöner Frauen gesehen zu haben *).

Im Sommer 1789 gingen Frau Crouch und ich nach Cork, Limerick und Liverpool; wir hatten eine angenehme und profitable Reise. Wir spielten »The Haunted Tower« in Dublin mit dem grössten Erfolg. Am Morgen nach der ersten Vorstellung dieser Oper war ich bei meinem Vater und hörte einen Zeitungsjungen auf der Strasse ausrufen: »Hier ist das berühmte Hibernian Journal!, das Freeman's Journal, und Saunder's Great News und noch andere!« Begierig, zu erfahren, was die

*) Diese »Akademie« ist nicht zu verwechseln mit den in der vorigen Nummer erwähnten »alten Concerten«. Letztere waren wirklich alt und noch angesehen: sie bestanden seit 1710 und zwar unter dem Titel »Academy of ancient Music« [illegible]. Arnold's Unternehmung war eine Nachahmung derselben. Dieser Dr. Arnold veranstaltete damals auch eine grosse Ausgabe von Händel's Werken, welche aber wegen ihrer Fehlerhaftigkeit und der Nachlässigkeit, mit welcher sie redigirt wurde, werthlos ist.

Zeitung sagte aus meinem verschiedenen Spiel. Öffnete ich die Hausthür und den Zeitungsjungen heranrufend forderte ich das Freeman's Journal. »Herr,« antwortete der kleine zerlumpte Kerl, »ich habe das letzte verkauft.« »Du dummer Esel,« sagte ich, »wenn Du sie verkauft hast, warum rufst Du sie denn noch auf der Strasse aus?« Mit einem pfiffigen Blick, seinen Kopf kratzend und mir voll ins Gesicht sehend, erwiderte er: »Gebrauch macht den Meister, Herr Kelly; ich thue es nur, um mich bei Stimme zu erhalten,« und fort war er.

Von Cork begaben wir uns nach Waterford und spielten dort einige Abende.

Im October ward ein grosses Musikfest in Norwich abgehalten. Madame Mara war dort engagirt, und ich gleichfalls als erster Tenorist. Die erste Aufführung war der »Messias«, welchen ich am Donnerstag Morgen eröffnen sollte. Ich wollte am Dienstag Morgen abreisen, aber am Montag Abend erhielt ich Befehl, auf keinen Fall London zu verlassen, denn Herr Sheridan hatte befohlen, »Richard Löwenherz« aufzuführen, und seine Anordnung war unumstösslich. John Palmer, der ausgezeichnete Schauspieler, war gerade bei mir, als ich die Botschaft erhielt, und er sagte zu mir: »Verehrter Freund, Richard wird um 11 Uhr vorbei sein; wenn ein Wagen mit vier Pferden an Ihrer Thür steht, werden Sie mit grösster Leichtigkeit um 12 Uhr am Donnerstag Norwich erreicht haben, noch zeitig genug, um den »Messias« zu eröffnen.«

Ungefähr um 11 Uhr, nachdem ich nur Richard's Anzug abgenommen hatte, stieg ich in den Wagen, und fort ging es in vollem Galopp nach Epping, in Begleitung eines Schneiders, welcher mein Diener und Friseur war. Die Strasse war ausgezeichnet, und da ich die Burschen gut bezahlte, fuhr ich, ohne dem geringsten Hindernisse zu begegnen, mit grosser Schnelligkeit vorwärts. Es war Markttag in Norwich, und beim Hineinfahren staunten die guten Leute mich an und wunderten sich, dass ich mich im Wagen frisiren liess. Ich erreichte die Kirchenthür gerade in dem Augenblick, als die Ouvertüre zum »Messias« begann. Ich nahm im Orchester Platz, eröffnete das Oratorium und sang wie immer, obgleich ich natürlich sehr ermüdet war. Wir hatten noch zwei Morgenaufführungen in der Kirche und drei Abendaufführungen im grossen Versammlungssaal.

Ungefähr zu dieser Zeit befand sich der bekannte Chevalier St. George in London und mit ihm Giornovichi, der berühmte Violinspieler *). Giornovichi, welcher ein gefährlicher Duellant war, lag mit Shaw, dem Vorgeiger (Leader) des Drury Lane-Orchesters bei einem Oratorium Streit an und forderte ihn. Ich versuchte alles Mögliche, um sie zur Versöhnung zu bewegen. Giornovichi verstand kein Wort englisch und Shaw kein Wort französisch. Sie benannten mich Beide zu ihrem Vermittler. Ich übersetzte ihre Worte gegen einander treulich; unglücklicherweise erwiderte Shaw auf eine Beleidigung Giornovichi's: »Poh poh!« »Sacre Dieu!« sagte Giornovichi, »was bedeutet eigentlich dieses poh poh? Ich will nichts weiter hören, bis Sie es mir übersetzt haben.« Meine gute Absicht, den Frieden wieder herzustellen, war eine Zeitlang fruchtlos, weil ich wirklich dieses »poh poh« nicht zu übersetzen wusste, weder ins Französische, noch ins Italienische. Durch mein Bemühen wurden sie jedoch zuletzt Freunde, aber der ganze Vorfall war wirklich lächerlich.

Im April 1788 spielte ich zu meinem Benefiz zum ersten Male Macheath. Frau Crouch war Polly und Mrs. Charles Kemble (damals Fräulein Decamp) Lucy; diese Beiden Damen spielten unübertrefflich. Macheath zu spielen, war das Ziel meines Ehrgeizes. Ich gab mir die grösste Mühe, und kein junger Mann hat es sich wohl um diese Rolle eifriger werden lassen. Herr Linley hatte Beard und Vernon noch darin gesehen, John Kemble den Digges; sie lehrten mich ihre Macheath's nachzuahmen. Es befand sich zur Zeit auch der berühmte irländische Macheath und würdige Mann, der alte Wilder, in London, welcher sich vom Theater zurückgezogen hatte und in London lebte. Bevor er zur Bühne ging, war er Maler gewesen; er besass ein Geheimmittel, Gemälde zu reinigen, welches ihm ein gutes Einkommen sicherte. Sein Oberst Oldboy wird nie vergessen werden, und sein Macheath war ausgezeichnet. Aus seinem Unterricht zog ich vielen Nutzen, aber eine grosse Hülfe war mir die vollkommene Erinnerung an Webster, der jedenfalls der beste Macheath der Welt war. Ich spielte diese Rolle viele Abende lang mit der besten Polly und der besten Lucy, die ich je gesehen habe oder wieder zu sehen hoffe.

Ich war so glücklich, am Abend meines Benefiz zum ersten Male das musikalische Unterhaltungsstück »No Song no Supper« hier zu produciren. Es ist kaum zu glauben, dass diese reizende und populäre Oper, welche man an hunderten von Abenden spielte, thatsächlich von dem Vorstand des Drury Lane-Theaters verworfen wurde. Ihr Autor, mein schätzenswerther Freund, Pr. Hoare, und Storace, der Componist dieser bezaubernden Musik, gaben sie mir zu meinem Benefiz; der ihr an diesem Abend gespendete Beifall bewog die Besitzer des Theaters, den Autor und Componisten um dieselbe zu ersuchen. Die ganze Musik ist schön, aber das Finale des ersten Actes ist eine meisterhafte Composition; das Drama ist voll drolliger Scenen, und das Ganze meiner Meinung nach, ausgezeichnet.

Im Sommer ging ich nach Liverpool, Birmingham, Manchester und Chester. Die italienische Oper wurde in diesem Jahre im Haymarket gegeben, wobei George Colman der Jüngere zum ersten Mal Director war.

Am 21 October starb der excentrische Schauspieler und der grosse Supporter von O'Keefe's Muse, Edwin. Ich kannte ihn gut; er war der beste englische Burletta-Sänger, den ich je gesehen habe; er besass grosse Geläufigkeit im Reden und war ein vollkommener Musiker; sein »Peeping Tom« und »Lingo« waren Meisterstücke.

In dieser Saison erhielt ich einen sehr schmeichelhaften Beweis der Aufmerksamkeit von Herrn John Beard, dem berühmten englischen Tenoristen. Er erwies mir die Ehre, von seinem Hause in Hampton zu kommen (wie er mir erzählte), um mich in »The Haunted Tower« die Arie »Spirit of my sainted sire« singen zu hören; er war in der Loge des Drury Lane-Orchesters, mit seiner Trompete am Ohr, denn er war sehr taub, und nach Schluss der Oper kam er zu mir auf die Bühne und drückte in ungeschmückten Worten seine Zufriedenheit aus. Ich gestehe, dass solcher Tribut von einem solchen Manne mir bei weitem der schönste Lohn war.

Im Anfang Juni 1789 besuchte mich Dr Arnold, vor dessen distinguirten Talenten ich einen grossen Respect hatte, und bat mich, ihm behülflich zu sein, Madame Mara, Signora Storace und Frau Crouch mit mehreren anderen hervorragenden Gesangskräften zu engagiren für ein Concert in Cannons, welches er gütigst übernommen hatte, um dort ein Oratorium oder vielmehr eine Sammlung von Händel'schen Stücken zur Unterstützung der Armen in Stanmore aufzuführen. Cannons war früher im Besitz der Herzoge von Chandos und war der Ort, an welchem Händel einige von seinen schönsten Werken componirte. Dieser schöne Ort wurde von dem Oberst O'Kelly, einer Berühmtheit bei den Wettrennen, gekauft, welcher es bei seinem Tode einem Neffen, dem Oberst O'Kelly, meinem besonderen Freund, vermachte.

In dieser Saison erschien ein Sänger Namens Bowden im Covent-Garden in »Robin Hood«. Ich erinnere mit Meinem

*) Dies war der in Nr 28 Sp. 443 erwähnte Italiener.

Mara zu seinem Début gegangen zu sein, welche ihn schon gekannt hatte, als er noch im Handlungshause in Manchester war und sich sehr für seinen Erfolg interessirte; er wurde mit grossem Beifall aufgenommen, seine Stimme war gut, und er sang mit Geschmack. Johnstone spielte die Rolle des Edwin, und ihre Stimmen stimmten sehr gut zusammen in dem Duett »How sweet in the woodlands«. Frau Billington war die Angelina, sah sehr schön aus und sang die einfache Ballade »I travelled India's barren sands« wie eine wahre Angelina.

Im August 1790 kamen Frau Crouch, ich und ein sehr alter Freund von Frau Crouch, ein Herr M'Donnell, überein, einige Zeit in Margate zuzubringen und dann nach Paris zu gehen. Frau Billington war zur selben Zeit in Ramsgate. Ein armes Mädchen in Margate verlor durch ein Unglück beide Beine und gerieth in das grösste Elend. Der Vater von Frau Crouch, ein Herr Phillips, gab sich viele Mühe, eine Subscription für die Leidende zu Stande zu bringen. Ich sagte zu Frau Crouch, die beste Gabe möchte sein, wenn wir einen Abend im Theater zum Besten dieses Mädchens spielten, da, weil keiner von uns jemals auf dem Theater in Margate aufgetreten war und sich viel Besuch dort befand, hoffte ich, dass wir eine gute Einnahme erzielen würden. Frau Crouch war mit Freuden dabei, und der Theaterdirector bestimmte den Sonnabend zur Aufführung; am nächsten Tag wurde das Stück angezeigt: »Die Bettler-Oper [The Beggar's Opera]«. Frau Crouch Polly, ich Macheath. Jeder Platz im Theater war besetzt und das ganze Parterre, die letzte Reihe ausgenommen, in Logen verwandelt.

(Der Schluss des ersten Bandes dieser Memoiren folgt in der nächsten Nummer.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Ton und Wort, mit Bezug auf das Musik-Drama Richard Wagner's. Von Dr. **Eugen Breber**, Privatdocent. Halle, Pfeffer. 1880. 35 Seiten kl. 8.

(Schluss.)

Der Verfasser ist kein Anhänger der Anti-Gefühlstheorie in der Musik; er meint aber auch nicht, dass die Musik unter allen Künsten die Gefühle in Generalpacht genommen habe. Er sagt nur: »Vor allem sind es die Werke der Musik, bei deren Anhören sich an deutlicher Wahrnehmungen unmittelbar die verschiedenartigsten Empfindungen, Stimmungen, Gefühle und auch bestimmte Vorstellungen knüpfen.« Und er fährt fort:

»Sein Material schöpft der Componist, wie jeder andere Künstler aus der ihn umgebenden Natur. Die Mannigfaltigkeit und Grossartigkeit ihrer Stimmen hat ihn bald die Macht der Töne auf das menschliche Gemüth belehrt. Der fortbrausende Sturm, der einförmig dahin rollende Donner, der melodische Gesang der Meereswogen, das eintönige Plätschern der Quellen, das Murmeln des Baches, das geheimnissvolle Rauschen der vom Winde geschaukelten Blätter des Waldes u. s. w. geben mehr als Beleg dafür, dass schon die unbeseelte Natur allein im Stande ist, musikalische Stimmungen wachzurufen. Aber was schon die unbeseelte Natur vermag, vermag in einem noch höheren Grade die beseelte.

»Für alle der beseelten Wesen ist es in Folge ihrer Organisation ein Bedürfniss, ihren Empfindungen durch Töne oder Laute Ausdruck zu verleihen, oder sich anderen Wesen dadurch verständlich zu machen.

»So werden denn die Töne oder Laute zu einer Sprache, wenn wir das Wort Sprache im ursprünglichsten Sinne fassen, wo es nichts weiter besagt, als ein einfaches Sichverständlichmachen mittelst Töne oder Laute. Diese Sprache wird so allgemein verstanden, dass sie die Grenzen der einzelnen Völker setzt, dass wir ihre Klänge sogar auch noch bei Wesen verstehen, die ihrer Organisation wie ihrem Intellect nach weit von uns geschieden sind.« (S. 9—11.)

Es folgt nun die Untersuchung der Mittel, durch welche die Musik diese überwältigenden Wirkungen erzielt. Als die Hauptsache erweist sich nicht die Harmonie, sondern die **Melodie**. Die Definition des Verfassers lautet:

»Melodie ist eine nach gewissen Gesetzen verlaufende, in sich abgeschlossene Reihe von langen und kurzen, von starken und schwachen, von hohen und tiefen Tönen; es kommen dann in der Melodie alle Eigenschaften der Töne, nämlich Dauer, Stärke und Höhe zur Verwendung.« (S. 10—12.)

Auch der Rhythmus sei in diese Definition eingeschlossen, fährt er fort. Wir gerathen hiermit aber an einen Punkt, wo es sich zeigt, dass mit allgemeinen Begriffsbestimmungen bei realen Kunstgebilden wenig auszurichten ist. Der Verfasser ist selber geneigt, es zuzugeben: »Eine allgemein gültige Formel für eine zeitliche Tonverbindung, die wir Melodie nennen, lässt sich jedoch nicht aufstellen.« (S. 12.) Die Hauptsache sei, dass das Gefühl Zusammenhang darin erkenne. »Da die Nothwendigkeit des Zusammenhanges sich jedoch bei verschiedenen Melodien in ungleichem Grade dem Zuhörer entgegen tragen kann und nur, wie gesagt, das Gefühl berechtigt ist, darüber zu entscheiden, was Melodie ist, was nicht, so kann es geschehen und geschieht auch oft, dass man schwankend wird, ob eine gewisse Reihenfolge von Tönen als eine Melodie bildend aufzufassen ist. In den Recitativen haben wir die verschiedenartigsten Uebergänge von Melodie zur Nichtmelodie.« (S. 17.) Nun sind wir also so klug wie zuvor. Was ist denn ein Recitativ? Und was die Melodie anlangt, so kann man eine Reihe von langen und kurzen, starken und schwachen, hohen und tiefen Tönen anstimmen, ohne damit irgend etwas von Melodie zu produciren. Soll aber das Melodische in den »gewissen Gesetzen« liegen, nach welchen es zu verlaufen hat, dann wäre doch vor allem nöthig gewesen, diese Gesetze namhaft zu machen, denn, wie gesagt, das Lange und Kurze, Starke und Schwache u. s. w. thut es noch nicht. Die Melodie muss erstens also bestimmte Tonhöhe haben, zweitens messbar sein dem zeitlichen Verlaufe nach und drittens in die Ordnung einer Tonart sich einfügen. Wie letzteres zu bewerkstelligen sei, das ist dann die schwierige Frage, und hieraus ergiebt sich alles Weitere, was für die wirkliche Kunstgestaltung und das Verständniss derselben erforderlich ist. Was wir Melodie nennen, das ist in den verschiedenen Zeiten wie bei den verschiedenen Musikern ein gar verschiedenes Ding, so dass man mit allgemeinen, ausschliesslich aus den modernen Zuständen abstrahirten Gesichtspunkten nicht weit kommen wird. »Fragen wir jetzt — fährt er weiter — welche von den verschiedenartigen Melodieformen dem Schönheitssinne am meisten zusagt, so muss im Grossen und Ganzen zugestanden werden, dass es diejenige ist, die bei scheinbarer Einfachheit doch eine gewisse Verwicklung verräth. Auch hier tritt uns wieder das Euler'sche Gesetz entgegen, welches Uebersichtlichkeit als Grundbedingung alles Schönen verlangt. Ist die Einfachheit aber zu einförmig, oder in die Sprache der Psychologie übersetzt, hat die Seele zu wenig Arbeit, um ihre Gefühls-Combinationen auszuführen, so empfinden wir eine gewisse Monotonie, die gar bald ermüdet und langweilig wird. Doch ist hierbei zu bemerken, dass das Urtheil darüber, was monoton ist, was nicht, bei verschiedenen Menschen erheblich abweicht.« (S. 17.) Natürlich, denn das Kunstgefühl ist der Bildung unterworfen; es kann roh bleiben, es kann zu einer feinen Empfindung des wahrhaft Classischen gesteigert, es kann aber auch überbildet, überreizt und zu abenteuerliche Verirrungen gebracht werden.

Betrachtungen dieser Art würden den Gegenstand noch bedeutend heller machen. Man empfindet solches auch bei dem, was dann weiter über **Harmonie** gesagt wird. Nur reichen ebenfalls allgemeine Bestimmungen nicht aus, denn die Harmonie und ihre Hülfsmittel sind in den verschiedenen Epochen und Werken wieder verschieden. Diese vorhandene Kunst

muss es allererst ins Auge gefasst werden, um zu derselben nachzuweisen, dass wir eine Norm in den classischen Werken besitzen, welche der Kritik einen festen Halt gewährt. In dieser Hinsicht muss aber der Forscher oder der Kunstphilosoph Sachkenntniss und offene Augen haben, damit er nicht das »Classische« nach den Vorurtheilen des Tages abwägt. Eine Unbefangenheit hierin ist aber augenblicklich viel schwerer zu erlangen, als in anderen musikalischen Disciplinen, weil das Verkehrte durch eine zahlreiche und sehr rührige Menge auf dem Markte ausgeschrien wird. Der Herr Verfasser hat sich zu einer solchen auf streng geschichtlicher Grundlage ruhenden Kunsterkenntniss durch die Art seines Philosophirens keineswegs die Wege verbaut, was schon der folgende Satz beweisen wird. »Für alle Künste«, sagt er S. 18, »gilt das Euler'sche Gesetz der Ueberschaulichkeit, demzufolge die Verwicklung des dargebotenen Stoffes nie die Fasslichkeit beeinträchtigen darf. Wenn hiergegen in Kunstwerken verstossen wird, so hat die Kunst bereits ihren Höhepunkt überschritten. Immerhin können ihre Werke noch durch das Phantastische und Bunte gefallen, welche ein waltendes Gesetz mehr ahnen als erkennen einsehen, wodurch es denn geschieht, dass wir von diesen Kunstschöpfungen mehr angeregt als befriedigt werden« u. s. w. Damit ist ein Gesichtspunkt angegeben, der in seinem Gebiete sehr weit reicht. Wenn dann »Bach und Beethoven« Seite 23 schlechtweg und ausschliesslich vor allen Andern »die Meister im polyphonen Stile« betitelt werden, so sieht man allerdings, wie viel der Autor noch zu lernen hat, um sein Euler'sches Gesetz mit einem wirklichen, und zwar dem richtigen, musikalischen Inhalte zu füllen. Der Herr Verfasser wirkt als Privatdocent an der Universität Halle. Auf dem Marktplatze in jener Stadt kann er die Statue desjenigen Mannes erblicken, der die Euler'schen Forderungen auf musikalischem Gebiete am allseitigsten und am vollkommensten erfüllt hat. Er sehe sich einmal diese Gestalt näher an, einen Charakter, sein Wirken und seine Werke, aber unbefangen, nicht durch die Brille musikalischer Local-Autoritäten. Er wird sich dann wahrhaft bereichert und in vielen schwankenden Dingen sicher fühlen — das können wir ihm im voraus verheissen. —

Der erste Theil des in Rede stehenden Vortrags ist zum Theil deshalb so ausführlich besprochen, weil wir klar machen wollten, welchen Weg der Verfasser einschlägt, um zu einer Kritik Wagner's zu gelangen, denn aus dem Titel kann man nicht errathen, dass eine so lange physikalisch-philosophische Einleitung voraus geht. Ganz plötzlich geräth er dann S. 22 auf Wagner. Das über ihn Gesagte lässt allerdings die nöthige Sicherheit vermissen, weil es an sogen. die historische Schutzwand fehlt. Er nehme zu dem Philosophen Euler noch den Musiker Händel hinzu, dann wird er bei seiner übrigens gereiften Bildung hier mit viel grösserem Nachdruck reden können. Um uns die Art der Kritik erkennen zu lassen, welche er an dem bedeutendsten gegenwärtigen Operncomponisten übt, setzen wir die beste Stelle hier her, nämlich das, was über den Nibelungenring gesagt wird. Es heisst dort:

»Wagner, der inzwischen einsehen gelernt hatte, wie er glaubte, dass nur der das Sagengeschichte entnommene Stoff für das Musikdrama sich eigne, der historische dagegen unbrauchbar sei, weil die Musik als Gefühlssprache in Widerspruch mit sich selbst gerathe, wenn sie einem historischen Stoff als Hauptausdrucksmittel dienen solle (?), versetzt uns jetzt in die Sagenwelt des Nordens, indem er das Material seines Dramas der Edda entlehnt. Diese Wahl des Stoffes hat abgesehen davon, dass dieser Sagenkreis an und für sich dem Dichtercomponisten für eine dramatisch-musikalische Bearbeitung im hohen Grade geeignet erscheint, auch den Grund, dass Wagner eine nationale Kunst, wie er es nennt, dem deutschen Volke schaffen will. Wie die grossen griechischen Tragiker Aeschylus, Sophokles und Euripides ihrem Volke dadurch verständlicher geworden, dass sie die ihren Nahen angehörigen Sagen auf die Bühne brachten, so will auch Wagner uns sein Musikdrama dadurch näher rücken, dass er die romantischen Erzählungen und Anschauungen unserer Vorfahren zum Gegenstand seiner Kunstschöpfungen macht. Statt der hellenischen Götterwelt, wie sie uns Gluck in seinem Orpheus, in seinen beiden Iphigenien und seiner Alceste vorführt, versetzt Wagner uns in jene düstere Götterwelt, die der ungezügelten Phantasie germanischer Völker entsprungen ist, indem er darauf rechnet, dass wir als gute Patrioten uns mehr für die Sagen unseres Volkes begeistern werden, als für die hellenischen. Ich glaube, dass sich hierin Wagner und die Seinen täuschen dürften, wenn uns beide Sagenkreise kannten gelernt hat, der gebildete Geschmack dem hellenischen den Vorzug geben wird, obschon es dem nordischen weder an Phantasie und Grossartigkeit, noch sittlichem Hintergrunde gebricht. Ausserdem bemerke ich noch, dass wir in Folge unserer ganzen Cultur unseren hellenischen Vorbildern geistig näher stehen, als unseren nordischen Vorfahren. — Immerhin ist dies kein Grund, warum nicht auch ein Künstler einen Stoff der nordischen Mythologie entlehnen sollte, steht es ihm doch frei, denselben kunstgerecht zu gestalten, d. h. ihn so zu gestalten, dass er den in der Kunst vor allem berechtigten Anforderungen des Schönheitsgefühles genügt. Ja selbst das Schrecklichste, überhaupt alles das, was sonst das Gefühl aufs tiefste verletzen würde, kann durch die Kunst so eingekleidet sein, dass es das Verletzende verliert und uns eine eigenthümlich angenehme Seite zu fesseln weiss.

»Es ist eine der wunderbarsten Geheimnisse der künstlerischen Gestaltung, Wohlgefallen am Tragischen zu erregen. Wer dies nicht versteht, wer einem rohen Realismus huldigend, durch diesen zu wirken sucht, ist kein Künstler von Gottes Gnaden, denn nur durch die unbestrittene Herrschaft des Schönen, die allen andern, selbst Wahrheit und Moral ihrem Zwecke unterordnet, übt das Kunstwerk jene geheimnissvollen, zauberhaften Wirkungen, die wir einzig und allein im Gebiete der Künste finden.« (S. 26—28.)

Von diesem Gesichtspunkte aus wird nun Wagner's Bühnenwerk beurtheilt. Der Herr Verfasser fährt zum Beweise so fort, nachdem wir jetzt, wie Wagner seinen Stoff zurechtlegt hat:

»Was zuerst die äussere Form anbelangt, so schliesst er sich in dieser so ziemlich seinem Originale an. Statt auf Endreime sehen wir uns in hochtönenden Endreimen, wie wir sie in früheren Librettis zu finden pflegen, stossen wir hier auf rauhe, harttönende Alliterationen, welche ersterem der Dichter-Componist dem Charakter seiner oder besser gesagt dem deutschen und düsteren der Schöpfung geeignet hält. Bisweilen übertrifft der Meister noch sein Vorbild durch Anhäufung solcher einem gebildeten Ohre etwas mehr zusagenden, barbarischen Klangwirkungen. In der Charakterdarstellung entfernt er sich dem Originale gegenüber gebahnt, nur wenig verzeiht, manche seiner Charaktere, wie der des Zwergen Alberich und des Riesen Fafner, sind sogar als verfehlt zu bezeichnen. Die Scenen sind durchgängig viel zu breit ausgesponnen, lassen gänzlich das Spannende vermissen, was man von einem guten Drama zu fordern berechtigt ist. Ihre Aneinanderfügung ist lose, womit denn die einem Drama nöthige innere Entwickelung fehlt.

»Im Grossen und Ganzen macht sich eine bedenkliche Ideenarmuth fühlbar, die Wagner dadurch zu verdecken strebt, dass er seinen Figuren eine Abart von Witz oder Humor anwendet, die bald aus Kindischen, bald ans Rohe streift.

»In Anbetracht der musikalischen Seite des Ring des Nibelungen ist zu bemerken, dass mit Ausschluss mehrerer wahrhaft schöner Scenen, wie etwa die aus der Walküre, wo Wotan Abschied von der Brunhilde nimmt, das Ganze mit Ganzem so leidenschaftlich, verwildert, so wüst und so verworren und so locker ist, als dass es den entfernten Anforderungen und entsprechenden Eindruck erwecken könnte, der ein nothwendiges Kennzeichen jeder wahren Kunst ist.

»Alle Reizmittel, wie Dissonanz, Polyphonie, frappante Instrumentation, glänzende Inscenirung sind bei einem Lebendrama erschöpft, jede edle Einfachheit, jede Klarheit verloren gegangen.

»Dass durch das Zusammenwirken von Text und Musik einige schöne ungewöhnliche Scenen geschaffen werden, will ich nicht in Abrede stellen, immerhin ist die Zerfahrenheit des Stoffes eine zu grosse, als nachhaltigen Eindruck dieses Zukunfts-Musik-Dramas zu verdanken.

»Somit muss ich denn in diesem Werke einen entschiedenen Verfall der Kunst erblicken, mit herbeigeführt durch die irrige Ansicht Wagner's, Drama und Tonmalerei zu einer Art neuer Kunst verschmelzen zu wollen. Eine Ansicht, bei der gänzlich übersehen wird, erstens, dass ein kunstgerechtes Drama ohne ein sich hervorhebend machendes Erfassen der handelnden Personen nicht zu denken ist, dessen Wiedergabe der Musik ihrem Wesen nach verschlossen bleibt, und zweitens auch, dass ein kunstgerechtes abgeschlossenes Tonwerk eine Wiederkehr, eine Variation und eine Durchkreuzung mit Motiven und Themen verlangt, zu denen die Sprache und der Stoff eines wahren Dramas auch nicht die geringste Parallele bietet.

»Dass aber die neuen Werke Wagner's uns von so ungeahnten Bal-

fall finden, liegt in dem Umstande, dass sich in ihnen die Unklarheit eines Zeitrichtung spiegelt in der man so verlernt hat, das Schöne und Grosse unbefangen zu geniessen.« (S. 36—43.)

Hiermit schliesst der Vortrag. Wir bemerken über diese Art der Kritik dass sie ihren Zweck nicht ganz erreichen kann, weil sie von Allgemeinheiten ausgeht, die vieldeutig sind sobald sie auf einen concreten Fall angewandt werden. Es würde nicht schwer halten in der krautartig üppigen Wagner-Literatur eine Reihe von Sätzen zu finden, welche denen des Verfassers ganz ähnlich sind aber dort nicht als Beweise gegen, sondern vielmehr für Wagner benutzt werden. Selbst diejenige Bemerkung, von welcher wir zugeben dass sie eine gute Handhabe für die Kritik bietet, nämlich die Forderung der Künstler müsse verstehen Wohlgefallen am Tragischen zu erregen — wird von Bewunderern der Nibelungen unbedingt zu Gunsten ihres Meisters verwandt. Und wer will mit ihnen rechten darüber, dass sie das grösste Wohlgefallen bei dem tragischen Schicksale der Personen jener Stücke empfinden? Wer will die subjective Empfindung meistern? Man weiss solche allgemeine Gesichtspunkte oder Wahrheiten, sobald sie einem concreten Falle angepasst werden, nur subjective Bedeutung haben und sie für eine streng und begründete Kritik unzulänglich im letzten Grunde muss ein Kunstwerk immer unmittelbar, d. h. aus dem Verständniss dessen beurtheilt werden was diese Kunst bereits geschaffen hat. Wir haben solches schon vorher erwähnt und erlauben uns den Herrn Verfasser nochmals daran zu erinnern. Es könnte dass dieses eine Lücke in seiner sonst durchaus gediegenen Wissenschaftlichkeit auszufüllen. *Chr.*

Die Clavier-Preisrichter bei der Gewerbe-Ausstellung zu Neu-Strelitz.

Auf den in Nr 30 d. Ztg aus dem »Clavier-Lehrer« abgedruckten Bericht hat einer der Herren Preisrichter, Hofkapellmeister Klughardt in Nr 14 jener Zeitschrift eine Erwiderung folgen lassen, welche wir hier ebenfalls vollständig mittheilen.

»Der mir gänzlich unbekannte Verfasser Herr Fr Beuer-Berlin weicht seine Darstellung ausschliesslich auf die Mittheilungen eines ihm bekannten ‚Berliner Clavier-Interessenten', welcher mit mir eine Unterredung gehabt haben soll und in welcher ich leere das Schilderung des Artikels den unten näher erwähnten Herrn Dr Reiter erkennen.

»Der einfache Sachverhalt ist folgender

»Am Dienstag den 1 Juni d. J. also am Tage der Eröffnung der Ausstellung Nachmittags, hatten die drei Preisrichter, nämlich der im Artikel wunderbarer Weise nicht namhaft gemachte Herr Musikdirector Dom aus Berlin, Herr Bürgermeister Müller aus A. i-Strelitz und der Unterzeichnete, am Mittwoch früh eine mehrstündige Prüfung der ausgestellten Instrumente stattgefunden. Ihr Urtheil nach gewissenhaften Ueberzeugungen dem leitenden Comité abgegeben und somit ihre Aufgabe gelöst. Ich erwähne hierbei ausdrücklich, dass an demselben Tage überhaupt die erste Begegnung zwischen uns dreien geschah. Nachdem wir dann am Mittwoch den 2. Juni an einem Nachmittags im British Hotel arrangirten öffentlichen, recht von Herrn Rauff gegebenen Anstellern, bei welchem fast alle Preisrichter und Mitglieder des einzelnen Sectionen zugegen waren, theilgenommen hatten, reisten die beiden auswärtigen Preisrichter an ihren Wohnorten zurück.

»Am darauf folgenden Tage präsentirte sich mir ein Herr, der sich Dr. Reiter aus Berlin nannte und ein Gespräch anknüpfte, aus welchem bereits die im Artikel erwähnten Mittheilungen über die Rauff'schen Instrumente, ahn ergab, dass er für die Firma Weikenbauer wegen der Ertheilung Stimmung machen wollte. Ich erklärte ihm, dass der Ausspruch der Preisrichter feststehe und nicht mehr geändert werden könne. Den Inhalt des Gesprächs kenne ich hier nicht mittheilen, an dem Umstand deutete ich an, dass für der Weikenbauer'schen Instrumente ein Preis zu erhoffen sei. Herr Dr. Reiter gab zwar an, dass ein geringerer Fabrikant herausgehoben werden können, als wie es der Fall sei, dass die Firma ausgezeichnete Instrumente liefere und dass er deshalb schon im Interesse der Ausstellung selbst wünsche, wenn sie ebenfalls nicht leer ausgehen könne. Da es sich bei der Neu-Strelitzer Gewerbe-Ausstellung meiner Meinung lediglich um die einheimischen Instrumente handelte, konnte ich auf diese Vorschläge des Herrn Dr Reiter als meine Ueberzeugung nicht ändern. Den gründlichen Rauff'schen Pianos haben alle drei Preisrichter den Vorzug vor den hier ausgestellten Weikenbauer'schen angegeben, jedoch habe ich nicht unterlassen, lange vor der Veröffentlichung der Presse dem leitenden Comité von den Gerüchten, welche gegen die Instrumente des Herrn Rauff-Stettin von manchen Seiten laut geworden waren, Anzeige zu machen. Das Comité hatte sich darauf Herr Rauff habe die Instrumente als eigene Fabrikate ausgestellt und müsse einzige ihr treulich Commanditgeschäftigung welche tragen. Die Preisvertheilung geschah nun wie folgt: 1. Rauff-Neu-Brandenburg 2. Lindner-Stralsund 3. Rauff-Stettin.

»In den letzten Tagen der Ausstellung beehrte Herr Dr. Reiter mich abermals mit seinem Besuche, um mitzutheilen, dass er bei den hiesigen Verkommnissen gelegentlich der Preisvertheilung ein hübsches Material für die Presse gesammelt habe. Aus dem Artikel des Herrn Fr Beuer-Berlin ersehe ich, wie Herr Dr Reiter diese Sammlung gemeint hat. Die nicht gerade vornehm in Scene gesetzten Angriffe auf das hiesige Preisrichtercollegium prallen an der ehrlichen Gesinnung, die uns bei der Ausübung des in letzter Stunde übernommenen Amtes geleitet hat, wirkungslos ab und erregen in mir nur das lebhafteste Bedauern darüber, dass Herr da Beuer meiner persönlichen Bekanntschaft ich übrigens gern gemacht hätte, um an Ort und Stelle offene Antwort geben zu können, meinem geringen Person schriebene so viel Ehre macht. Zum Schluss erinnere ich diesen Herrn und den ihm befreundeten Herrn ‚Clavier-Interessenten' aus Berlin in Anbetracht der in dem gedachten Aufsatze dargelegten Definitionen über die Kunst der Beurtheilung der Clavierbauer, an das alte Sprichwort: ‚Hinter den Bergen wohnen auch Leute!

Neu-Strelitz, im Juli 1880

Hochachtungsvoll und ergebenst
August Klughardt,
Grossherzogl. Hofkapellmeister.«

Anmerkung. Wir sind völlig im Unklaren darüber, welche Privatgründen der Berliner Referenten veranlasst haben mögen, gegen die Neu-Strelitzer Preisrichter öffentlich vorzugehen. Abgesehen dieser Vertheidigung ersehen wir leider, dass für dieselben auch Motive fast kaum in hinreichender Menge vorhanden waren, um ein abfälliges Urtheil zu motiviren. Herr Klughardt, dessen persönlicher Ehrenhaftigkeit hierdurch in keiner Weise zu nahe getreten werden soll, berichtet uns, das Preisrichteramt sei uns ihnen als letzter Stunde übernommen. Das haben also leere nur: die Geschichte ging überall, ohne genügende Erwägung und Präparation vor sich. Dabei mag es auch wohl gekommen sein, dass man auf einen nahe wohnenden Bürgermeister verfiel. Magistratliche oder richterliche Persönlichkeiten sind für derartige Aemter gewiss durchweg sehr ungeeignet, was ganz besonders vom einem so difficilen Gegenstande gilt, wie das Clavierbau ist. Da welche Wunder Herrn Rauff bestimmen, dass ein Tischlermeister hier an diesem Orte gewesen wäre als ein Bürgermeister. Was nun die Gerüchte über den Ursprung des Rauff'schen Fabrikats anlangt, welche bereits von mehreren Seiten laut geworden waren, so muss die Preise eben nicht veröffentlicht haben, so ist dies eine Angelegenheit, mit welchen sich nicht spassen lässt. Herr Klughardt irrt, wenn er die Verantwortung dadurch von sich abzuwälzen sucht, dass er sie dem »Comité« zuschiebt. Es musste eine Untersuchung verlangen, wenn aber das anscheinend hochgemüthliche Comité eine solche verweigerte, dann musste er seinen Spruch zurückziehen. Es war die Pflicht des Leiter der Ausstellung, von dem betreffenden Aussteller genügende Zeugnisse zu verlangen, im andern Falle aber, sein Fabrikat zu ignoriren — so gewissenhaft pflegt man in England, dem Musterlande für schnelle und sachgemässe Behandlung auf Ausstellungen, einen solchen Gegenstand zu behandeln. Wenn unsere Neu-Strelitzer Preisrichter-Collegium glaubt, Herr Rauff der Aussteller müsse selbst tragen, was er »ihnen schon schicken« folgen sollte, so täuschte es sich darin und ist nachgerade auch wohl schon zu der Ueberzeugung gelangt, dass es selbst, nicht aber Herr Rauff, jetzt der Oeffentlichkeit gegenüber die Verantwortung trägt. Hieraus gehen nun verschiedene Moral zu hervor, eine deutliche — für Herrn Klughardt und Collegen — ist jedenfalls die, dass man sich nicht soll »in letzter Stunde« zum Preisrichter pressen lassen.

Unsere Ausstellungen müssen in diesem Einzelnen auch behandeln Rang einnehmen können, wenn sie nicht daran das Ansehen mit Ihrem Ansehen sollen. *D. Red.*

Hierzu eine Beilage von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redacteur: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 18. August 1880. **Nr. 33.** XV. Jahrgang.

Neue Compositionen von Theodor Kirchner.

(Schluss.)

Wir kommen zu einer besonders hervorragenden Sammlung in dem reichen uns vorliegenden Schatze, den

Notturnos für Clavier. Op. 28. 3 *M*. Leipzig, Friedr. Hofmeister.

Es sind dies vier in ruhigem Tempo gesetzte, edle und nach jeder Seite hin fesselnde Tongebilde, in denen klar ausgeprägte, tief empfundene melodische Gestaltung durch den Reiz des harmonischen Colorits und wohlklingendste Behandlung des Instruments gehoben erscheint. Die Bezeichnung des Titels deutet nur dann als ruhiger, in sich vernehmbares Singen die Stücke eingegeben hat; dasselbe trägt theils den Ausdruck vollen Glücks, voller Befriedigung, erscheint aber theils auch als abgeklärter Nachklang bewegterer Gemüthszustände. Von ähnlich benannten Tonstücken anderer, z. B. den Chopin'schen, unterscheidet sie der ganz deutsche Charakter. Das erste Stück (Ruhig singend C-dur C) breitet sich in weiten melodischen Zuge, aus Sechzehnteln sanft begleitet, aus; ein Zwischensatz in C-moll aus unruhigerem Tone lässt auf unterdrückte, vielleicht überwundene Seelenkämpfe schliessen. Gleichfalls in ruhiger Bewegung, aber mit einem trüben, sonnenscheinlosen, resignirten Tone gemischt, ergeht sich das zweite Stück (*Con sentimento* 6/8); die fortwährenden Ausweichungen in die Molltonart, dann eine unruhige, in kühnen Modulationen sich steigernde Bewegung in der Mitte, nach deren Abschluss ein Ton von Ermattung eigenthümlich ausgedrückt ist, aus welchem dann wieder in bewegter Weise der Schluss sich entwickelt, lassen uns in eine stille Resignation blicken. In reichen und vollen Harmonien erhebt sich das dritte Stück (*Moderato*, Es-dur C), da schimmern in beschaulicher Stunde Erinnerungen in vollen Klängen vorüberzuziehen, die das Gemüth zeitweilig wieder in lebhaftere Bewegung versetzen und erst nach einer starken Erschütterung langsam wieder beruhigen. Eine edle Fassung drückt sich dann aus in dem wahrhaft classischen vierten Stücke (Es-dur C *Molto moderato*), einer der edelsten Blüthen Kirchner'schen Schaffens: eine einfach-würdige klare Weise, durch den ganzen Reiz der neueren Harmonik gehoben, durch einen wieder bewegteren Zwischensatz (Es-moll) belebt, dann in voller Ruhe schliessend, so dass Gemüth und Ohr vollkommene Befriedigung empfinden. Wir sind überzeugt, dass niemand diese Stücke ohne lebhafte Dankbarkeit gegen den Componisten aus der Hand legen wird; sie gewinnen an Reiz, je öfter man sie spielt.

XV

Weiter liegt uns eine Sammlung vor, betitelt:

Aus meinem Skizzenbuche, 6 Clavierstücke von **Theodor Kirchner**. Op. 29. Heft 1, 2 à 3 *M*. Leipzig, Friedr. Hofmeister.

Das gewährt ein gutes Vertrauen für zukünftige Gaben, wenn Kirchner solche Schätze in seinem Skizzenbuche birgt. Man erwarte aber auch hier nicht etwa rasch hingeworfene und leicht gearbeitete Stücke; mit derselben Sicherheit gestaltet, mit derselben Liebe und Sorgfalt bis ins Einzelne ausgefeilt erscheinen dieselben. Eine gewisse Natürlichkeit und Neuheit der Erfindung möchte den Ursprung aus ursprünglich leicht hingeworfenen Skizzen vielleicht verrathen. Nr. 1 »Ungarisch«, Fis-moll 2/4, in knappen, zackigen Rhythmen rasch hineilend, von hübschen Klangwirkungen durchweht, möchte nach unserer Meinung, wäre nicht die Ueberschrift, eher als deutsches Capriccio zu bezeichnen sein. An manchen Stellen scheinen freilich rauschende Instrumente statt des Claviers dem Componisten vorzuschweben. Nr. 2 »Deutscher Walzer«, A-dur, *Allegro grazioso*, voll Humor und leicht gewiegt, empfiehlt sich von selbst. Nr. 3 »Humoreske«, B-dur 3/4, *Allegretto*, mit einem bewegteren Zwischensatze, beides voll Geist, Anmuth und feinem Kunstgehalte, so muss bei solchen Stücken auf Beschreibung verzichtet werden, wie bei vielen folgenden. Den »Frühlingsgesang« u. D. (*Allegretto grazioso*, D-dur 6/8) muss man hören und spielen in seiner freundlichen Weise, wie eine helle jugendliche Stimme der ersten Lust der erwachenden Jahreszeit Ausdruck geben, auch durch grollende Gewitterstimmen sich nicht beirren lassen, sondern nur um so froher hinaus singen. Feinsinnig und echt stilvoll — ein Beweis der Objectivität und Vielseitigkeit, über welche Kirchner gebietet, ist das »Ständchen« (Nr. 5, D-dur 6/8, *Un poco Allegretto*); es ist eben ein instrumentales Ständchen, in Nachahmung von Gesang lässt der einen ungestümeren (uns nicht ganz verständliche) Zwischensatz in D-moll nicht denken. Nr. 6 »Jagdstückchen« (6/8 D-dur) beschliesst in frischem und munterem Laufe diese Sammlung, welche ohne Frage mehr Kunst und Wohlklang birgt, wie ganze Stöße neuerer Clavierliteratur.

Wir haben es nunmehr mit einer grösseren Sammlung zu thun, welche in vier Heften nicht weniger wie 18 Nummern enthält unter dem Titel:

Studien und Stücke für Clavier von **Theodor Kirchner**. Op. 30. 4 Hefte (à 3 *M*). Leipzig, Friedr. Hofmeister.

Der allgemeinere Titel hat wohl in dem sehr mannigfaltigen Inhalt seinen Grund, und die Doppelbezeichnung deutet, dass

33

einzelne Stücke in einfacherer Form sich mehr dem hergebrachten Stile nähern, während andere in einer freieren Durcharbeitung recht individuell gestalteter Figuren und Motive besondere Wege gehen. Jedenfalls zeigen sie alle, dass der Componist sich immer erfolgreicher bemüht, aus der eigenen Natur herauszutreten und als echter Künstler allen Stimmungen gerecht zu werden. Ohne dass wir es unternehmen können, von allen diesen Stücken eine genauere Beschreibung zu geben, wiederholen wir nur, dass alle von uns hervorgehobenen Vorzüge von Kirchner's Compositionen sich auch hier finden: klare und sichere Erfindung, die nirgends mühsam zusammen sucht, was sie bieten will, noch irgends die ersten besten Blumen am Wege bricht, sondern immer, auch wo einmal der melodische Reiz uns zu fehlen und das Gegebene mehr erdacht wie empfunden sich darzustellen scheint, eigenthümlich und selbständig sich zeigt; feine Ausarbeitung, sicheres Gefühl des Wohlklangs und der Wirkung durch den Contrast, überall ein überraschender harmonischer Zauber, kurz, alle Zeichen des sicher und geschmackvoll gestaltenden Künstlers. Als besonders entzückend heben wir einige getragene Stücke hervor, welche durch unmittelbar das Gemüth ergreifende Cantilene oder hübsche Imitation und Stimmführung, oder glückliche Klangwirkung sich auszeichnen (Nr. 3, 5, 6, 8, 21, 25). Auch in den lebhafteren Stücken wird durch ergiebige Motive, einheitlichen Zug der Empfindung, kunstvolle Entwicklung und glückliche Contraste mehrfach eine glückliche Wirkung erzielt (Nr. 7, 14, 15, 17, 22 u. a.); andere haben einen recht eigenartigen Charakter (namentlich in den beiden letzten Heften); einzelne scheinen beweisen zu wollen, was Kunst und thätige Phantasie auch aus weniger ergiebigem Stoffe zu gestalten vermöge. Hie und wieder ist der Schumann'sche Einfluss noch wahrzunehmen. Alles in Allem, wird man auch diese Hefte gern kennen lernen und mit steigendem Interesse studiren.

Auf diese lässt der Componist wiederum eine grössere Sammlung folgen.

Im Zwielicht. Lieder und Tänze für Clavier. Op. 31. 2 Hefte à 3 *ℳ*. Leipzig, Friedr. Hofmeister.

Die Aufschrift lässt uns, ohne dass wir mit Rücksicht auf dieselbe an den einzelnen Stücken herumzudeuteln versuchen, erkennen, dass die Stücke poetischen Stimmungen entsprungen sind und solche erzeugen wollen. Möge denn dem Tondichter auch Gegenstände vorgeschwebt haben, wie man sie in stiller Dämmerstunde ahnungsvoll oder auch heiter anregend — wie z. B. frohe Tänze — an dem inneren Sinne vorüberziehen lässt: in die Stücke selbst ist, was übrigens keiner besonderen Versicherung bedürfen wird, nichts Unklares und Dämmriges übergegangen, sie zeigen die Spur bewusst ordnender Kunst, wie alles, was wir von Kirchner haben, in jeder Note. Wie sinnig und schön führt uns gleich das erste Stück (*As-dur* $^6/_8$ *Poco Allegretto*) in die Stimmung ein, wenn bei sinkender Sonne der sich neigende Tag uns zur Betrachtung führt, dann die Umrisse allmälig verschwimmen und die Schatten dichter werden, das Herz aber, heiter und in sich gesammelt, dem Tage nachblickt. Sollten übrigens dem Componisten, als er dieses Stück schrieb, nicht schon manche frohmachende Klänge die Phantasie bewegt haben? Er lässt demselben ein Tanzstück im Rhythmus der Mazurek folgen (*As-dur* $^3/_8$ *Moderato*), anmuthig und eigenthümlich, doch mit dem ganzen Gepräge deutschen Gemüthes. Nr. 3 (*Des-dur* $^6/_8$ *Andantino*), ein rechtes Abendlied in sanft wogender Bewegung, von berauschendem Wohlklange und feinster Arbeit, für den Freund des Componisten so ein rechtes Cabinetstück. Einen ernsteren Ton schlägt Nr. 4 an (*Es-dur* $^3/_8$ *Larghetto*), im langen melodischen Zuge ohne viel Seitenwendung, ohne störende Momente eine milde Sehnsucht aussprechend. Nr. 5 (*Allegro ma non troppo*, *C-moll* C) erinnert in der scharf rhythmisch betonten, gleichmässigen Bewegung einigermassen an eins der Nachtstücke Schumann's; der Mittelsatz, in seinen fast recitativischen Wendungen melodramatische Betrachtung. Mahnung an sich selbst malend, gehört wieder ganz Kirchner. Heiter und lebhaft schliesst das zweite Heft mit einem übermüthigen, charakteristischen Walzer (*As-dur* $^3/_4$ *Comodo*). Aber auch gewichtigere Ereignisse ziehen vor dem sinnenden Gemüthe vorüber; ein im balladenton gehaltenen Stück mit eindringlicher Melodie (*Fis-moll* C *Moderato*) scheint davon Kunde zu geben. Aber Kirchner mag sich vor den Anti-Chromatikern in Acht nehmen; Wendungen wie folgende



werden sie ihm schwerlich verzeihen. Nun! sie müssen auch mit Beethoven ins Gericht gehen, der nicht besser war. Das lieblich heitere schöne Stück (*Poco Allegretto* E-dur $^3/_4$) wird Clavierspielern durch das kunstvoll versteckte melodische Gewebe im Hauptsatze besondere Freude machen. Im Mittelsatze hebt sich der Ausdruck zu unruhiger Leidenschaft. Einen ruhig friedlichen, vollstimmigen Gesang lässt Nr. 5 (A-dur $^3/_4$) erklingen, das leise wie in endentfliehende Ferne sich verlierende Verhallen am Schlusse ist mit harmonischer Meisterschaft ausgedrückt. Wieder folgt ein leicht gewobener Walzer (As-dur), dann ein lebhaft in kräftigen Figuren bewegter Satz (Desdur C), in welchem wir des Componisten eigenthümliche Natur weniger scharf ausgesprochen finden, schliesslich ein weit angelegter Walzersatz (As-dur), in welchem besonders die rollende Bewegung des Mittelsatzes fesselt. — Die ganze Sammlung gehört ganz zweifellos zu dem Besten unter Kirchner's Productionen.

Aus trüben Tagen. 16 Clavierstücke von **Theodor Kirchner**. Op. 32. 2 Hefte à 3 *ℳ*. Leipzig, Friedr. Hofmeister.

Dies ist der Titel einer weiteren gleichfalls auf der Höhe des Kirchner'schen Schaffens stehenden Sammlung. Man muss jedoch nicht erwarten, hier lauter trübe Klagelieder zu finden; es enthält solche von rührendstem und tiefstem Ausdrucke (Nr. 4, Nr. 8, auch Nr. 1 mit seinen abgebrochenen, aus der Tiefe fortgesetzt empordringenden Klagetönen); wir finden auch den Ausdruck heftiger Unruhe, erfolglosen Kämpfens mit einem rauhen Schicksal (Nr. 5), ein unstätes Irren, wo sich kein freundlicher Trost zeigen will (Nr. 7), eine Resignation, die dem Herzen schwer wird, doch aber dasselbe anderswo zu muthiger Fassung auffordert (Nr. 3, 6). Aber in dem immer noch bewegten, dann wieder tief sinnenden Rückblick ist dem Tonsetzer das Traurige objectiv geworden; er hat die trüben Tage überwunden. Wir sondern aber erfreuen uns dieser klar geformten, poetischen Tonstücke um so mehr.

Weiter liegt uns ein Heft vor mit dem Titel:

Ideale. Clavierstücke von **Theodor Kirchner**. Op. 33. Heft I. 4 *ℳ* 50 *℔*. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

Es sind in diesem Hefte nur zwei Stücke; sie documentiren recht die liebenswürdig sinnende Weise unseres Künstlers, der, vortrefflich und individuell begabt, doch sein Glück darin findet, den Grossen, die ihm vorangegangen, in Treue

nachzustreben. Denn was bedeutet die Kolorirheit, mit der man eher nicht zugleich wird fertig werden können? Dem ersten Stücke (D-dur C. Langsam zart) ist beigeschrieben »zum 8. Juni — Robert Schumann's Geburtstag« und so bewegt sich das zarte, in vollstimmigem Clavieresatz einhergehende melodiöse Stück in Schumann'schen Wendungen, ohne ihm abgeborgt zu sein; in den steigernden Bewegungen habt sich die Brust vor Freude, dem Meister zu huldigen und ihm nachzustreben. Ganz anderen Ausdruck zeigt das zweite Stück (Fis-moll 3/8 in gemessenem Tempo), »zum 31. Januar, dem Geburtstage Franz Schubert's gedichtet«. Das also sind, Das Componist bekennt es uns selbst, seine Vorbilder und Lieblinge. In strenger, gleichmässiger rhythmischer Bewegung (man erinnert sich des Schubert'schen Liedes »Die Sterne«) dann auch auf Anklängen an freiere harmonische Fortschreitungen, doch im Ganzen mit einem trüben Ausdrucke, bewegt sich das Stück, wie wenn die Erinnerung an den hochverehrten Meister dem nachstrebenden eine momentane Hoffnungslosigkeit einflösse. Das unruhige Dahinstreben, nachdem ein kurzes freundlicher, aber wie ein Traum vorüberschwebender Fiedel-Satz (in Moll) gezeigt hat, wird musikalisch wirkungsvoll, einfach in etwas zu starker Malerei veranschaulicht. Kräftig bewegt in dem anfänglichen Rhythmus schliesst das Stück. —

Die folgende Sammlung

Walzer für Clavier von **Theodor Kirchner.** Op. 34. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Heft 1 und Heft 2 je à *M* (7 Stücke)

berühren wir kurz. Das liebenswürdige Talent und die feine künstlerische Bildung des Componisten zeigt sich nirgendwo ansprechender als in diesen duftigen Blüthen, von denen niemand ohne innigstes Behagen scheiden wird. Es ist die Poesie des Traums, die angeregte Stimmung, das leichte Behagliche, die frohe Erregung der Lebensgeister, die auch Muth und Wollen erzeugt, welche hier zum Ausdrucke kommt. Es ist nicht etwa blosse prosaische Musik zum Tanze, das mag Kirchner gern anderen überlassen, sondern es sind poetische Tongemälde, in denen er sich mit Freiheit ergeht, denen er seine ganze schöne Kunstbildung dienstbar macht. Sie zeugen auch recht die reiche Entwicklung, die der Componist von seinem ersten träumerischen Versuchen zu der objectiv plastischen Darstellung der Welt ausser ihm durchgemacht hat. Wegen seines besonderen Reichthums heben wir den fünften Walzer (Des-dur, *Allegro giusto*) hervor. Einzelne sind in langsamerem Tempo (3, 8) geschrieben. An welchen Vorbild der sehr graziöse vierte Walzer anklingt, werden wir dem Verfasser nicht zu sagen brauchen.

Auch über die

Spielsachen, 14 leichte Clavierstücke von **Theodor Kirchner.** Op. 35. 4 *M*. Leipzig, Friedr. Hofmeister,

gehen wir rasch hinweg. In ihrer ausgeprochenen kurzen Form scheinen sie ein Seitenstück zu dem Schumann'schen Albums in seinem ersten Theile zu bilden, und, wie auch die einzige Titel-Vignette andeutet, namentlich der lernenden Jugend einen anmuthigen und anregenden, dabei den Geschmacke veredelnden dienenden Stoff bieten zu wollen. Dieser instructive Werth ist hier entschieden grösser wie der andermalig musikalische. Wer aber Kirchner's Muse schätzen gelernt hat, wird sich auch an diesen bescheideneren Spielen derselben erfreuen.

Und noch einmal strömt uns weiterer Reichthum an! Wir bedauern, uns kurz fassen zu müssen, nachdem wir den bisherigen Stücken schon so viel Antheil gewidmet haben; es genügt für alles Folgende, nochmals zu sagen, wie wir dieselbe Schaffensfreude, dieselbe feinsinnige Behandlung in Entwicklung, Harmonie und Figurenwerk, dieselbe echte und wahre Empfindung überall wieder finden. Es liegen uns weiter vor:

Phantasien am Clavier von **Theodor Kirchner.** Op. 36. 2 Hefte à *M* 2,50. Leipzig, Friedr. Hofmeister.

Mit dem Worte Phantasie soll hier nicht die Freiheit der Form bezeichnet werden, welche wie sonst bei Mozart, Beethoven, Schumann u. s. w. dadurch bezeichnen, die Stücke haben dieselbe runde und bestimmte Form, wie alle bisher besprochenen. Es sind Tonsätze, wie sie der reichen Phantasie des Verfassers an seinem Instrument entsprungen, die er dann aber nach festem Gesetze gestaltet, damit sie nun die Phantasie des Spielers und Hörers in gleicher Weise anregen mögen. Den einzelnen Stücken giebt er dann besondere Bezeichnungen. Das erste, »Im Liede« (Es-dur C. *Moderato cantabile*), ergeht sich in weiterer schöner Cantilene; wir können es uns nicht versagen, als ein Beispiel statt vieler das Thema hieher zu setzen.



Eine solche Melodie, glauben wir, lässt alle Kritik verstummen. No. 2 Burleske (C-moll) von pikantem Reize. No. 3 Notturno (As-dur), einschmeichelnder Gesang mit schärferen Accenten wechselnd. No. 4 Erzählung, anmuthig in Schumann'scher Weise, nicht ohne eine harmonische Härte gleich zu Anfang. No. 5 Trauer, in seinem lang sich ziehenden Motiven und dem Wechsel der Modulation sehr dunkel gefärbt, endlich No. 6 Walzer, der uns die Trübsal wieder vergessen macht. — alles charakteristische Kunststücke und Genüsse in gleicher Weise befriedigende Stücke.

Verwehte Blätter. Sechs Clavierstücke von **Theodor Kirchner.** Op. 41. 2 Hefte à *M* 2,50. Leipzig, Friedr. Hofmeister.

Ein Glück, dass der Componist diese verwehten Blätter eines reichen und üppigen Frühlings noch gerettet und seinen Freunden nicht vorenthalten hat. Sonst brauchen wir auch hier besonderes Lob nicht hinzufügen, nur könnten wir vielleicht sagen, dass zu allen Vorzügen hier sich noch eine gewisse Schlichtheit und Durchsichtigkeit des Baus gesellt, welche die Schönheit der Erfindung uns noch mehr hervortreten lässt. No. 1 (*Moderato*, Fis-dur C), von einschmeichelndster Melodik und reizendem Zauber der Modulation. No. 2 *Allegretto*, A-dur 6/8, von anmuthigster Naivetät. No. 3 *Poco Allegretto*, G-dur 6/8, munter und frisch bewegt. No. 4 (*Allegro*, G-dur C), von Sech-

33*

zahnielgänge mit begleitenden Motiven zart gewoben, No. 6 (B-dur $^{3}/_{4}$ ziemlich langsam), ein lang empfundenes zweistimmig gedachtes Lied, endlich No. 8 (*Andante*, $^{3}/_{8}$ F-dur), kindliche Unbefangenheit malend. Was hilft hier alle Beschreibung! die Stücke muss man erklingen.

In den beiden letzten noch vorliegenden Sammlungen finden wir unseren Meister auf Chopin'schen Pfaden, ohne dass die Grundverschiedenheit des deutsch empfindenden und des slavisch phantastischen Künstlers verdeckt würde. Wir haben noch vor uns liegen:

Mazurkas für Clavier von **Theodor Kirchner**. Op. 49. Heft 1 3 *M*. Heft II 4 *M*. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

Vier Polonaisen für Clavier von **Theodor Kirchner**. Op. 43. 5 *M*., Leipzig, Friedr. Hofmeister.

Die Mazurken bieten glücklich erfundene, scharf pointirte und im Geiste des phantastischen Tanzrhythmus erfundene Motive in der geschickten Verarbeitung, wie wir sie bei Kirchner zum längst kennen. Im Feuer der Empfindung, meint man, genügt ihm zuweilen das Clavier nicht mehr; man hört Paukenschläge und Triangel, Tremolo der Geigen und Bässe, und möchte annehmen, dass hier an grössere Tonmassen gedacht sei. Möchte sich Kirchner nicht auch einmal mit solchen versuchen? Durch Mannigfaltigkeit und den Reiz des Phantastischen, dem grosse Kühnheit der Harmonie auch zur Seite steht, zeichnet sich namentlich No. 9 aus.

Die Polonaisen, ebenfalls geistreich gearbeitet und charakteristisch, machen nicht ganz den natürlichen Eindruck, den die leichten und fliessenden Erfindung, sondern haben die Spuren des Gedankens und der Arbeit nicht ganz verwischt. Das gilt namentlich von der ersten und dritten, während die zweite und vierte leichter und schneller zugänglich sind. Die Harmonisirung überschreitet zuweilen an Kühnheit die erlaubten Grenzen, folgender Rückgang aus A-moll nach Des-dur in der zweiten Polonaise



dürfte auch das unbefangene Ohr an die moderne Harmonik gewöhnte Ohr verletzen. Geschickter, liebevoller Vortrag wird auch diese Polonaisen übrigens sämmtlich ohne Zweifel wirkungsvoll erscheinen lassen; auch sie geben den Reichthum und die Kunstbildung ihres Meisters in jeder Note zu erkennen.

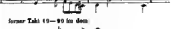
Wir scheiden von dem reichen uns dargebotenen Schatze aus dem Innern dieser ganz eigenartigen, selbständigen und echten Künstlernatur in der Hoffnung, dass ihm diese seine Schöpfungen in den weitesten Kreisen neue Freunde zuführen werden. Und da alles so rein für das Instrument gedacht und mit genauester Kenntniss seiner Klangwirkungen geschaffen ist, da die Mehrzahl der Stücke geübte Spieler voraussetzt und auch der Virtuosität Spielraum giebt sich zu entfalten, so ist der Wunsch gerechtfertigt, diese Stücke auch auf den Concertprogrammen unserer Pianisten, wo denen doch so viel Werthloses Platz findet, aufgenommen zu sehen. Die Werke dieses Tondichters, der unbedenklich zu den bedeutendsten Claviercomponisten der neueren Zeit gerechnet werden muss, dürften auch dem grösseren Publikum nicht länger unbekannt bleiben. Wir aber werden die schaffende Thätigkeit, wie bisher, mit lebendigstem Antheile verfolgen, und werden uns zugleich sehr freuen, ihm gelegentlich auch auf dem gesanglichen Gebiete wieder zu begegnen.*) *Dr. H. Deiters.*

*) Nachdem wir dies geschrieben, sehen wir unseren Wunsch bereits erfüllt; die neuen Lieder Kirchner's heben wir uns zu demnächstiger Besprechung auf.

J. S. Bach's „Kunst der Fuge" betreffend

steht auf Seite 683 des zweiten Bandes der sehr lesenswerthen Bach-Biographie von Philipp Spitta die Notiz, dass Friedemann Bach Forkel gegenüber geäussert habe, sein Vater hätte den Namen Bach als Fugenthema nur in der Kunst der Fuge angebracht. Spitta bemerkt dazu: »Das klingt sehr entschieden und ist doch in doppelter Beziehung falsch. Was die Kunst der Fuge betrifft, so wissen wir nunmehr, dass das von Friedemann gemeinte Stück garnicht hinein gehörte und plädirt dann in Bezug auf die bekannte B-A-C-H-Clavierfuge für die Autorschaft Sebastian Bach's, — einmal also diese letztgenannte Fuge für dessen Arbeit erklärend und zweitens Nr. 19 aus der Kunst der Fuge als zu diesem Werk nicht gehörig bezeichnend. — Auch Rust (siehe die Vorrede zur betreffenden Ausgabe der Bachgesellschaft) theilt Hauptmann's Ansicht, welcher die 12. Fuge zwar als sehr schätzenswerthe Zugabe, aber doch nur als solche betrachtet und seine Anschauung dadurch begründet, dass Bach in dieser das ursprüngliche Thema verlasse, die Fuge auch sonst auf keine Weise einen wesentlichen Bestandtheil des Ganzen bilde. — Dem gegenüber ist es interessant zu sehen, wie sich das B-A-C-H fast durch das ganze Werk hindurchzieht, theils versteckt und zerstückelt, theils deutlicher hervortretend, bis es in der letzten Fuge plötzlich in voller Klarheit dasteht. In Folgendem einige Beispiele.

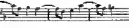
Fuge I, Takt 10—12.



ferner Takt 19—20 im Bass



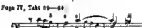
Takt 29—30 im Tenor



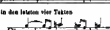
Fuge III, Takt 32—33



Fuge IV, Takt 39—40



und in den letzten vier Takten



Fuge V, Takt 40—41



Fuge VI, Takt 1—3



Fuge VIII, Takt 44—45



Takt 56



vergl. in dieser Fuge u. a. die Takte 62, 72, 85—86, 99, 131, dann Takt 142



ferner 152—156.

Fuge IX, Takt 20—21



und dann Takt 22—28



Die betreffenden Stellen in der elften Fuge sind besonders die Takte 40—41, 14—15, 72, 75—76 und vor Allem Takt 85.



Ob in eben diesen und noch einigen anderen Fällen das Vorkommen des B-A-C-H als rein zufälliges, oder ob sich in ihnen ein innerer musikalischer Zusammenhang auch mit der letzten (18.) Fuge offenbart, lasse ich dahingestellt, ebenso ob die obengenannte Clavierfuge von Seb. Bach herrührt oder nicht. So viel aber ist unbestreitbar, dass das betreffende Thema schon in Nr. XI (resp. in Nr. VIII) enthalten ist und somit Friedemann Bach's Anmerkung sich als vollbegründet erweist, sobald man, selbst ganz abgesehen von der 18. Fuge, das Vorkommen dieses Themas in der Kunst der Fuge überhaupt in Betracht zieht. Im Interesse der Sache auf Vorstehendes hinzuweisen, ist der Zweck dieser Zeilen.

Schwerin, 8. August 1880. *George Hepworth*, Grossherzogl. Musikdirector.

Michael Kelly's Lebenserinnerungen.

Musikalische Nachrichten aus England, Italien, Deutschland und Frankreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

V.

An der Oper in London.

(Schluss.)

[*Reise nach Paris.*] Am Sonntag Morgen fuhren Herr und Frau Crouch, Herr M'Donnell, Johnstone und ich in einer Postkutsche mit Vieren nach Dover ab und begaben uns ins Yorker Hotel, wo wir durch ungünstigen Wind bis zum Dienstag Morgen aufgehalten wurden.

In Calais gingen wir zu Dessein's, assen ausgezeichnet zu Mittag und blieben die Nacht dort. Am nächsten Morgen fuhren wir nach Lisle und speisten in St. Omer. Im dortigen Hotel erzählte uns die Wirthin, dass Madame la grande actrice anglaise Siddons gerade gespeist und erst eine Viertelstunde vor unserer Ankunft das Hotel verlassen hätte. Ich fragte die Wirthin, was sie von Frau Siddons hielte? Sie sagte, sie hielt sie für eine schöne Frau, die es sich zum Studium gemacht hätte, einer Französin zu gleichen, »aber« fügte sie hinzu, »sie hat noch Vieles zu lernen, bevor sie die Würde und Grazie einer solchen erlangt.« Nach dieser Rede konnte ich nichts Angenehmes in ihrem Hotel mehr finden.

Wir schliefen im Mount Cassel und fuhren nach Lisle durch Sebriais — herum überall gleich schönen Landstriche. Lisle gefiel mir sehr.

Der Chevalier St. George, mein mit uns in demselben Hotel Zimmer genommen hatte und trug uns auf der Violine einige Solo vor, die er selbst componirt hatte; er hatte auf diesem Instrumente unendliche Fertigkeit. Dieser schon oben erwähnte Ritter St. George war ein Kreole und ein ungemein begabter Mensch; man hielt ihn für den besten Fechter Europas und für einen ausgezeichneten Reiter; er hatte viele Musik componirt und war als guter Violinspieler sehr geschätzt. Als er mit Giornovick nach London kam, versuchten sie Concerte durch Subscription zu veranstalten, aber es gelang nicht. Um seine Finanzen wieder aufzubessern, ging er auf viele Vorschläge ein, und unter Anderem nahm er Zuflucht zu einem, welcher ihm nicht zur Ehre gereichte. Ein Herr Goddard, ein berühmter Fechtmeister, forderte ihn in der öffentlichen Zeitung auf, im Pantheon zu fechten, welches gedrängt voll war, um Zeuge von Beider Geschicklichkeit zu sein. Jeder meinte, St. George werde der Sieger sein, aber das Gegentheil war der Fall — Goddard gewann. Ich war ebenfalls gegenwärtig und betrübte

mich über den Ausgang, da St. George und ich intime Freunde waren. Es hiess nachher jedoch, dass er sich absichtlich besiegen liess, um eine grosse Summe Geldes zu verdienen, und wie der Apotheker in Romeo und Julie »seine Armuth und nicht sein Wille« ging darauf ein.

Im Theater zu Lisle war eine Truppe ausgezeichneter französischer Schauspieler, deren Vorstellungen wir an beiden Abenden besuchten.

Wir erreichten Cambray, sahen die Kathedrale, ein schönes Gebäude, und fuhren weiter nach Chantilly, einem reizenden Flecken; die Alleen sind sehr schön angelegt. Als wir eine derselben durchschritten, war Johnstone entzückt, die Rebhühner umher gehen zu sehen, als ob sie sich sicher glaubten. Als wir noch früh am Abend Chantilly erreichten, nahmen wir die Ställe in Augenschein, den Stolz des Prinzen von Condé; unser Führer erzählte uns, dass er 200 Rind mit in den Ställen aufgewachsen sei. »Aber«, fuhr er fort, »Dank unseren guten Bürgern ist er jetzt keine grössere Persönlichkeit als ich selbst, bei Gott, jetzt stehen wir auf einer Stufe.« Die triumphirende Miene der Befriedigung, welche sich auf dem Republikaner-Gesicht des Schurken abspiegelte, als er den Sturz seines grossen, guten und unglücklichen Herrn erzählte, flösste mir wirklich Schrecken ein; er schien das non plus ultra der Niederträchtigkeit und Undankbarkeit zu sein.

Am Morgen fuhren wir nach Paris, wo wir uns in der Rue Neuve St. Marc prächtige Zimmer mietheten. Wir mietheten ebenfalls zwei französische valets de place, Namens Giuseppe und Louis; obgleich Beide sehr anstelligen waren, liessen sie es doch nie an der gehörigen Achtung fehlen. Louis war ein starker Revolutionär, was ich auf folgende Weise entdeckte. Am dritten Tag nach unserer Ankunft in Paris speisten wir im Palais Royal. Ich befahl Louis, mir um zehn Uhr nach dem Theater Montansier meinen Ueberzieher zu bringen. Nach dem Essen, ehe ich ins Theater ging, streiften die Damen mit Johnstone und mir um das Palais Royal herum und sahen gegenüber dem Café de Foi eine grosse Menschenmenge einem Redner aufmerksam zuhören, welcher eindringlich zu ihnen sprach. Wir mischten uns unter sie und hörten die revolutionärsten Sprüche des Redners, in äusserst geschickten Wendungen und mit vieler Geläufigkeit. Johnstone fragte mich, ob ich je eine grössere Aehnlichkeit zwischen dem Redner und unserm valet de place, Louis, bemerkt hätte? Ich gab die Aehnlichkeit zu; wir gingen dann zum Theater.

Als wir um zehn Uhr fortgingen, fanden wir Louis an der Thür mit unseren Ueberziehern. Während er uns beim Abendessen bediente, wandte ich mich zu ihm und sagte: »Im Palais Royal hörten wir heute Abend einen Mann mit grosser Beredsamkeit und Kraft zu einer Menschenmenge reden, dessen Person Ihnen, Louis, so glich, dass, wäre die Farbe Ihres Ueberziehers nicht verschieden, ich darauf geschworen hätte, dass Sie es waren.« »Mein Herr«, sagte er, »Sie würden recht geschworen haben; ich war es allerdings, obgleich in einem andern Ueberzieher als in diesem; ich wechselte ihn, ehe ich Sie zum Theater holte.« »Ist es möglich?« sagte ich erstaunt, »ich habe Sie doch als valet de place und nicht als Redner im Palais Royal engagirt.« »Herr«, erwiderte mein Diener, »Sie sagten, Sie hätten mich vor zehn Uhr nicht nöthig, und ich solle mit Ihrem Ueberzieher am Theater sein, wo ich auch glücklich eintraf; mittlerweile gehörte mir die Zwischenzeit und ich gebrauchte sie so, wie es mir gut dünkte.« Alles in Allem genommen, hielt ich es für das Beste, ihm Recht zu geben; und es ist wahr, so lange er in unserem Dienste war, erwies er sich als der aufmerksamste Diener und wurde sonderbarer Weise dadurch nicht verdorben, dass er sich seiner Dienst seinem Herrn gleich stellte.

Wir verweilten drei Wochen in Paris, sahen alle Merkwürdigkeiten und gingen jeden Abend zu irgend einem Theater; den ersten Abend begaben wir uns zur Grossen Oper. Aller Augen waren auf Frau Crouch gerichtet, welche in einer Loge in einem sichtbaren Theile des Theaters sass; die Zuhörer starrten sie missvergnügt an und flüsterten mit einander. Ein Herr, der sich in unserer Loge befand, erklärte uns dieses: die arme Frau Crouch trug (mit der Ungeschicklichkeit gänzlich unbekannt) eine weisse Rose im Haar, die Farbe der Royalisten. Bis sie die Loge verliess, befand sie sich wie auf Dornen, wurde aber nicht beleidigt, was sehr seltsam war, wenn man bedenkt, wie aufständig die Herrschaft der Anarchie das Volk aufgebracht hatte.

Im Faubourg St. Germain befand sich eine italienische Oper. Unter den Mitwirkenden waren auch meine Freunde Mandini und seine Frau, Viganoni, Rovedino u. s. w., welche sich sehr aufmerksam gegen uns benahmen. Uns zu Ehren wurden angenehme Gesellschaften veranstaltet, auch eine bei dem mit Recht berühmten Schauspieler Monsieur Le Kain in seinem Hause (oder Palast vielmehr) in den Champs de Mars. Seine Lebensweise war glänzend, und einem besseren Diner als dem seinigen wohnte ich wohl nie bei. Dieser grosse Tragöde trieb allerlei Scherz, um uns zu belustigen. Aus dem Speisesaal begaben wir uns in sein geräumiges Bibliothekzimmer, welches in einen schönen Garten führte, voll von Orangen- und Citronenbäumen. An verschiedenen Stellen im Bibliothekzimmer hingen die mannigfachen Lorbeerkränze, die man ihm in den verschiedenen Theatern Frankreichs für sein Spiel verehrt hatte, mit Abschriften von Versen begleitet, die sein wunderbares Talent feierten. Er spielte in Ducis's »Romeo und Julie« eine Scene; es war diejenige, wo Montague (der in ihrem Spiel eine grosse Persönlichkeit zu sein scheint) dem Capulet Rache und Hass schwört.

Seine Recitation wurde ich nie vergessen; es war die wahre Essenz der schauspielerischen Kunst. Johnstone, Frau Crouch und ich konnten vor Bewunderung keine Worte finden. In seiner Bibliothek hing ein Stahlstich von Frau Siddons als tragische Muse nach dem Gemälde von Sir Joshua (Reynolds). Er bedauerte, noch nicht ihre persönliche Bekanntschaft gemacht zu haben, bat mich aber, ihr mitzutheilen, dass, wenn sie ihn in Paris mit einem Besuche beehren wolle, er ihr bis Calais entgegenkommen würde, blos um sie als Gast in sein Haus zu führen; und er fügte hinzu, es würde ein stolzer Tag für ihn sein, ein so grosses Genie zu bewillkommnen. Er schenkte mir einen schönen Stahlstich von Le Kain, dem grossen Tragöden, seinem Vorgänger im Théâtre Français, welchen ich, bei meiner Rückkehr nach London, John Kemble gab. Ich hatte die Genugthuung, Le Kain in mehreren seiner besten Rollen zu sehen; seinen »Wilhelm Tell« bewunderte ich besonders. Seine Art und Weise, den Apfel zu schiessen, und der starke Contrast der Leidenschaften, welchen er an den Tag legte, waren musterhaft und ernteten von seinen entzückten Zuhörern donnernden Beifall.

Mehr als einmal besuchte ich die Nationalversammlung. Frau Crouch und Johnstone waren bei einer grossen Debatte gegenwärtig, als Mirabeau seinen Bruder, der in Berlin war, mit grosser Kraft und Beredsamkeit gegen vorgebrachte Beschuldigungen vertheidigte.

Die Zeit unserer Abreise von Paris rückte immer schneller heran; denn bevor ich London verliess, hatte Le Texier, der französische Schriftsteller, Grétry's Oper »La Caravane« ins Englische übersetzt, Herr Linley hatte die ursprüngliche französische Musik den englischen Worten anbequemt, und nun sollte das Werk bei der Eröffnung des Drury Lane-Theaters gegeben werden. Da Frau Crouch und ich hervorragende Rollen darin hatten, war mir viel darum zu thun, es in der Grossen Oper in Paris aufgeführt zu sehen und Beobachtungen über

ihr Spiel zu machen. Ich theilte Herrn Gardel meinen Wunsch mit, und er war so höflich (obgleich ein anderes Stück aufgeführt werden sollte) »The Caravan« zu geben um meine Neugierde zu befriedigen. Es wurde sehr gut gespielt, und die Decorationen und Scenerien waren ganz herrlich. Wir sahen auch die Oper »Blue Beard« (»Raoule Barbe bleue« ist der französische Titel dazu), der schöne Bassist Chenard war im Barbe Bleue berühmt und Madame Dugazon als Fatima, sowie Fräulein Cantoo als Irene spielten Beide ausgezeichnet, die Musik von Grétry war gut, aber der Geschmack des französischen und englischen Publicums ist so verschieden, dass, als ich im Drury Lane-Theater den »Blue Beard« spielte, ich keinen einzigen Takt von Grétry beibehielt. Auf Frau Crouch machte die Handlung des Stückes besonderen Eindruck; sie schrieb sich das Programm des Dramas auf, in der Absicht, es für Drury Lane dramatisiren zu lassen. Johnstone copirte die Musik, um sie Herrn Garris in Covent-Garden zu bringen, und in diesem Theater kam das Stück, glaube ich, als eine Pantomime von Delpini auf die Bühne. Ich sah es aber niemals in dieser Gestalt und hörte nur, dass es keinen Erfolg hatte.

Nachdem wir uns von unseren gütigen Freunden nach sechswöchentlichem Aufenthalt verabschiedet hatten, verliessen wir Paris — ich meinerseits mit grossem Bedauern, da ich den Ort voll fand von Lust und Vergnügen, sehr verschieden von Rousseau's Beschreibung desselben:

Oh Paris! ville pleine de brouillard!
Et couverte de boue
Où les hommes connaissent pas l'honneur
Ne les femmes la vertu.

Wir reisten auf die bestmöglichste Weise über Amiens, Abbeville, Montreuil und kamen sicher in Boulogne an, wo wir vier Tage durch widerwärtigen Wind aufgehalten wurden. Endlich fuhren wir ab, hatten eine Ueberfahrt von vier Stunden und erreichten das Yorker Hotel in Dover, durchaus nicht unzufrieden, abermals in diesem freien glücklichen Lande zu sein mit guter alter englischer Speise vor uns.

Ende des ersten Bandes.

(Uebersetzt von *Clotilde Chrysander.*)

Nachwort.

Mit diesem Bericht über einen wiederholten Besuch in Paris schliesst Kelly den ersten Band. Mit Weglassung nichtmusikalischer oder deutschen Lesern fernliegender Angelegenheiten ist derselbe hier vollständig und in der tagebuchartigen Reihenfolge mitgetheilt, welche der Autor bei seiner Aufzeichnung eingehalten hat.

Der zweite Band wird aber eine andere Behandlung erfordern. Derselbe bezieht sich fast ausschliesslich auf englische musikalische Verhältnisse, hauptsächlich Londoner Opern, und kann dabei bei weitem nicht das allgemeine Interesse in Anspruch nehmen oder die Bedeutung besitzen, welche dem ersten Bande, namentlich den Berichten aus Wien und Italien, zuerkannt werden muss. Der Grund liegt hauptsächlich darin, dass aus dem damaligen musikalischen Treiben in England keine einzige Gestalt von allgemeiner Bedeutung hervorragt. Um nun die für die Musikgeschichte vielfach werthvollen Berichte, in deren Erzählung die bekannte Munterkeit des leichtlebigen Kelly sich niemals verläugnet, auch deutschen Lesern zu überliefern, ohne ihnen zuzumuthen, das englische Original in ganzer Breite zu durchwandern, bleibt nur der eine Weg übrig, dass wir den Stoff in Rubriken zusammen ziehen. Unter passenden Orts-, Personen- und Sachnamen (z. B. London, Paris, Storace, Mara, Mozart, Catalani, Oratorien u. s. w.) wird daher alles zu finden sein, was der zweite Band enthält. Ausser der Kürze und Uebersichtlichkeit erwächst uns hieraus noch der weitere Vortheil, dass orientirende Bemerkungen eingeschoben werden können, welche das Verständniss des Mitgetheilten erleichtern und den ganzen Gegenstand mit der musikalischen Zeitgeschichte in Verbindung setzen. Letzteres hat Kelly gänzlich unterlassen; seine Aufzeichnungen sind rein persönlich gefasst, von irgend einer weiterblickenden Beurtheilung musikalischer Werke oder Personen findet sich kaum eine Spur. Der grosse Werth dieser Memoiren liegt lediglich in der treuen Beobachtung und sachkundigen Beschreibung dessen, was dem Autor vor Augen kam.

Chr.

Nachrichten und Bemerkungen.

* (Regensburger Musikverhältnisse.) In dem Artikel »Die Enthüllung des Palestrina-Denkmals in Rom« in Nr. 31 d. Ztg. bemerkten wir am Schlusse gegen Herrn Fr. Witt, er möge lieber der musikalischen Degeneration in Regensburg nachforschen. Damit sollte nur gesagt werden, dass Herr Witt sich zunächst um die Mängel in seinem Kreise bekümmern möge. Als jene Worte geschrieben wurden, war uns aber nicht gegenwärtig, dass der Genannte seit 27 Jahren garnicht mehr in Regensburg sich befindet; der von uns gewählte Ausdruck ist um so weniger zutreffend, als die kirchenmusikalische Richtung des Herrn Witt in den massgebenden Kreisen Regensburgs ohne Anhang ist. Es war also ein Irrthum, ihn dort für eine tonangebende Persönlichkeit zu halten, und damit wird auch die »Degeneration« hinfällig, soweit als sich auf Regensburg beziehen soll. Die dort im Dom unter Kapellmeister Haberl's Direction zur Aufführung gelangende gediegene Musik hat ihren Grund in den Werken des 16. Jahrhunderts.

* Beethoven ist in England schon seit längerer Zeit derjenige Tonkünstler, dessen Werke am meisten gearbeitet werden. Im Laufe dieses Sommers kam dort besonders häufig die 9. Symphonie zur Aufführung, und die Londoner »St. James' Gazette« veröffentlicht nun, und zwar in deutscher Sprache, das nachstehende dichterische Ergebniss über die sämmtlichen Symphonien Beethoven's, wobei die Erinnerung an die Neunte deutlich durchklingt:

»Neunmal sprach das schöpfende Wort des Tönebeherrscher
Neunte der Zaubermacht neunfache Reise die Welt
Neunte den Geist, die Natur, die Wonne der heiteren Jugend,
Heldenleben und Tod, Schicksal und Trauer und Nacht,
Bis durch Menschenstimme gelockt im unterschiedenen Himmel
Hinunter vom Sternenzelt Freude, die göttliche, schwebt.«

Seltsam genug ist es, dass man dort nicht mehr an diejenige Beethoven'sche Symphonie denkt, welche er ausdrücklich für England bestimmt hat, an »Wellington's Sieg oder die Schlacht bei Vittoria«. Diese verlangt doch ebenso gut Beethoven'schen Genie, wie alle übrigen, und wurde vom Componisten in seiner besten Zeit geschrieben. Aber »Wellington's Sieg« steht bei uns nicht in Gunst, und auf deutsche Einflüsse ist der Beethoven-Cultus in England zunächst zurückzuführen. Selbständig wird dort in dieser Beziehung zur Zeit nicht das geringste unternommen; Alles steht unter der Herrschaft des populären Phrase.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 25. August 1880. **Nr. 34.** XV. Jahrgang.

Inhalt: Die Klangfarbe der Tonarten. — Anzeigen und Beurtheilungen (Heinrich Adolf Köstlin: Geschichte der Musik im Umriss. Kleinere Schriften aus dem Nachlasse von A. W. Ambros. Erster Band: Aus Italien). — Anzeiger.

Die Klangfarbe der Tonarten,

theoretisch erklärt von **Alex. W. A. Heyblom.**

Die Procedur der Tonarten-Wahl nimmt bekanntlich beim Componisten ihren Verlauf theilweise zufolge der Inspiration, theilweise aber auch zufolge näherer Ueberlegung. Zunächst wird immer die Tonart von selbst schon bestimmt durch die Lage resp. Tonhöhe des gedachten Motivs, und ist somit der Componist schon von vorne herein mit sich selbst darüber im Reinen, weshalb ein Musikstück aus G oder A und nicht aus D oder E gehen soll. Dagegen ist die Frage, warum eine gewisse Tonart und nicht die nächst angrenzende gewählt werden soll, falls sich dabei nicht noch technische Gründe geltend machen, namentlich bei Orchester- und Claviermusik hauptsächlich abhängig von der mehr oder weniger passenden Klangfarbe der verschiedenen Tonarten, und wird also zufolge näherer Ueberlegung beispielsweise für ein Musikstück heiteren Charakters A-dur gewählt und nicht der mehr weiche As-dur oder das mehr ernste B-dur.

Dieser Unterschied in der Klangfarbe hat in einer früheren Periode einigen Theoretikern, namentlich C. F. D. Schubart (Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst, 1806) Veranlassung gegeben, jeder Tonart einen bestimmten Hauptcharakter beizulegen, resp. jede Tonart zur musikalischen Darstellung einer gewissen Reihe verwandter Gemüthsstimmungen und Situationen als besonders geeignet zu erklären. Indem aber die erwähnte Farbenverschiedenheit sich hauptsächlich nur bei Streichinstrumenten und beim Clavier (mit gänzlicher Ausschliessung der Singstimmen wie auch der Blasinstrumente und der Orgel) und dann noch nur bis zu einem gewissen Grade geltend macht, so hat sich die Theorie einer mehr oder weniger eng begrenzten Charakteristik der Tonarten als durchaus unhaltbar bewiesen. Lässt es sich auch allerdings nicht ableugnen, dass einzelne Tonarten, wie z. B. F-moll und B-dur, einen mehr bestimmten Charakter besitzen und dem zufolge mehr für besondere passende Situationen und Gemüthsstimmungen angewendet werden, so ist das doch mit den Tonarten im Allgemeinen nicht der Fall. Im Gegentheil, mehrere Stellen in den Werken berühmter Meister haben den schlagendsten Beweis dafür geliefert, dass dieselbe Tonart oft zur Darstellung ganz entgegengesetzter Situationen und Charaktere angewendet werden darf und auch passend befunden ist. In merkwürdiger Weise tritt diese Thatsache zum Vorschein in grossen Vocalwerken wie Opern und Oratorien, und zwar weil die Singstimmen dem Einfluss des Klangfarben nicht unterworfen sind, während solches im Orchester nur mit den Streichinstrumenten der Fall ist. In Weber's »Euryanthe« ist die sonst heitere Tonart A-dur angewendet worden im Quartett: »Lass mich empor zum Lichte wallen« (Finale des zweiten Acts), wo die Situation sehr tragisch und die Stimmung der Musik nichts weniger als heiter ist. In ihrem ursprünglich heiteren Charakter erscheint dann bei ganz anderer Situation dieselbe Tonart im dritten Act beim Chor der Landleute: »Der Mai bringt frische Rosen dar«. Auf annähernd ähnliche Erscheinungen stösst man beim Vergleich irgend eines Vocalsatzes mit einem Theil eines Instrumentalwerkes. Die Tonart C-dur z. B. erscheint im Schlusssatze des ersten Finale vom »Don Juan« in einem sehr leidenschaftlichen und zornigen Charakter, einen triumphalen Charakter dagegen trägt dieselbe Tonart im Finale der Beethoven'schen C-moll-Symphonie. Dergleichen Beispiele liefern wohl den endgültigen Beweis, dass im Grossen und Ganzen eine einigermaassen eng begrenzte Charakteristik der Tonarten sich nicht behaupten lässt. Uebrigens braucht es hier wohl keiner besonderen Erwähnung, dass Tempo, Rhythmus und Taktart auch eine Rolle mitspielen.

Hiermit kann der physiologische Gehalt der Tonartenfrage verlassen werden, zumal da es mir hauptsächlich zu thun ist, den physischen Theil dieser Frage zu besprechen.

Dass die Tonarten an Klangfarbe verschieden sind und diese Natur-Erscheinung bei einigen Musikinstrumenten wohl, bei anderen dagegen nicht zum Vorschein kommt, solches ist eine anerkannte Thatsache. Nichtsdestoweniger ist der Grund dieser Erscheinung lange vergebens gesucht worden und sind, so viel mir bekannt, die Theoretiker darüber bisher noch nicht zur Klarheit gelangt. Ein genaues Studium der Akustik, wozu mich die Abfassung meines Lehrbuchs der Musik (Dritter Band: »Akustik«, bereits vor drei Jahren in der holländischen Sprache bei Nijgh en van Ditmar zu Rotterdam erschienen) veranlasste, führte mich aber, meiner Meinung nach, auf die Spur der wahren Theorie, wodurch der Unterschied in Klangfarbe der Tonarten sich auf natürliche Weise erklären lässt, und sei es mir daher erlaubt, in den folgenden Zeilen das Resultat meiner Forschung auch der Lesern dieses Blattes bekannt zu machen.

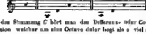
Die Klangfarben-Frage lässt sich am besten erledigen, wenn man seine Aufmerksamkeit richtet auf die Wirkung der in der Akustik-Lehre bekannten mit dem primären Ton mitklingenden Töne, wie auch auf die Resonanz-Beschaffenheit namentlich der Saiten-Instrumente.

Eine gespannte, jedoch frei in der Luft hängende Saite bringt, wenn in Schwingung versetzt, nur einen schwachen und kurz andauernden Klang hervor, während dieselbe Saite

teils über einen Resonanzkasten gespannt einen starken lang klangvollen Ton hören lässt. Der Grund dieser Erscheinung liegt in dem mehr oder weniger genügenden Mitklingen der Obertöne. Daher dass es gerade die Resonanzkasten der Saiteninstrumente (beim Clavier der Resonanzboden) sind, welche vorzüglich zur Verstärkung der Obertöne mitwirken. Auf diese Facta als Basis lässt sich bald die Theorie bauen, welche erklärt, warum bei einigen Musikinstrumenten Unterschied in Klangfarbe zwischen den Tonarten bestehen muss, wie auch weshalb diese Erscheinung sich bei Saiteninstrumenten wohl bei anderen Instrumenten dagegen nicht offenbart.

Indem die Obertöne, welche dem wirklich erzeugten (primären) Ton am nächsten sind, in einigen Fällen sogar stärker klingen als der primäre Ton selbst, so hat diese Erscheinung zur Folge, dass sowohl zwischen dem primären Ton und den Obertönen als auch zwischen den Obertönen selbst Combinationstöne entstehen, welche bei Saiteninstrumenten mehr als bei anderen Instrumenten verstärkt werden, und zwar infolge des Mitklingens der leeren Saiten, welche durch die Resonanz mitschwingen.

Auf praktischem Wege lässt sich hiervon gleich der Beweis liefern, wenn man auf der Violine den Zweiklang c a' (siehe A) erst bei der gewöhnlichen Stimmung (siehe B), nachher aber auch bei der modificirten Stimmung (siehe C) hören lässt.



Bei der Stimmung C hört man den Differenz- oder Combinationston, welcher um eine Octave tiefer liegt als c, viel stärker und deutlicher mitklingen, als bei der Stimmung B. Der Grund dieser Erscheinung liegt darin, dass der Differenzton klein-a bei der Stimmung C verstärkt wird durch das Mitklingen der untersten leeren Saite, welche ebenfalls klein-a giebt, was natürlicherweise bei der Stimmung B nicht stattfinden kann. Infolge dieser Mitwirkung des Combinationstones wird der Zweiklang c a' bei der Stimmung C stärker und auch voller klingen als bei der Stimmung B.

Bei einem Versuch mit modificirter Stimmung wird eine ähnliche Erscheinung stattfinden, wenn man statt eines Zweiklanges nur einzelne Töne auf der Violine hören lässt. Beispielsweise streiche man den Ton a auf der dritten leeren Saite, erst bei der Stimmung B, nachher bei der Stimmung C. Während des Streichens berühre man mit einer der Fingerspitzen bei Unterbrechung kurz andauernd und schwach eine der drei übrigen Saiten und man wird wahrnehmen,

a) dass die unterste Saite das eingestrichene a (a') hören lässt, also den Differenzton, welcher aus dem primären Ton und dessen erstem Oberton entsteht;

b) dass die zweite Saite das zweigestrichene a (a'') hören lässt, also den ersten Oberton des primären Tons, hier aber verstärkt eine Differenzton, welcher aus dem primären Ton und dem zweiten Oberton entsteht;

c) dass die vierte (oberste) Saite das zweigestrichene e (e'') hören lässt, also den zweiten Oberton des primären Tons, welcher aber verstärkt wird vom Differenzton des primären und dritten Obertons.

Bei diesem Versuch wird aber wahrgenommen, dass der Differenzton, von der untersten Saite erzeugt, bei der Stimmung B sehr schwach klingt, bei der Stimmung C dagegen in stärkerem Grade gehört wird; und ebenso, dass die zwei Töne, welche auf der zweiten und vierten Saite hörbar sind, bei der Stimmung B schwächer klingen als bei der Stimmung C. Die natürliche Folge dieser Erscheinungen ist also, dass die leere Saite a', wenn mit dem Bogen gestrichen, bei der Stimmung B eine andere Klangfarbe besitzt als bei der Stimmung C.

Die akustischen Versuche fortsetzend kommt man aber bald zur Entdeckung, dass es noch andere Factoren als die Verstärkung der Combinationstöne durch die mitklingende leere Saite giebt, welche mitwirken, um den Unterschied in Klangfarbe der Tonarten auf Streichinstrumenten darzustellen. Man spiele die folgenden Tongruppen auf der A-Saite einer Violine, nachdem die übrigen Saiten entfernt worden sind; einem geübten Gehör wird es dann nicht schwer fallen, die Tonart jeder einzelnen dieser Gruppen zu erkennen.



Der hier bemerkbare Unterschied in Klangfarbe lässt sich folgenderweise erklären. Die beiden sich in dem Resonanzboden befindenden Schalllöcher, der Buchstabenform nach auch F-Löcher genannt, dienen bekanntlich dazu, zur Verstärkung des Tones die Luft ausserhalb des Klangkastens mit der inneren Luft in Verbindung zu bringen. Eben diese Luftverbindung ist es, wodurch infolge der Klangreflexion ein schwacher Nebenklang entsteht, dessen Tonhöhe mit dem eigenen Ton des klingenden Körpers, d. h. des Klangkastens, übereinstimmen muss. Dieser durch Reflexion entstandene Nebenklang, welcher Resonanzton genannt werden darf, wird, je nachdem derselbe dem auf dem Instrumente erzeugten Ton mehr oder weniger verwandt ist, stärker oder schwächer sein. Der Einfluss dieses Resonanztones lässt sich bei Streichinstrumenten nicht verkennen. Nicht allein muss der erzeugte Ton selbst durch die stärkere oder schwächere Mitwirkung des Resonanztones in seiner Klangfarbe modificirt werden, sondern auch die Combinations- und die Obertöne werden, je nachdem dieselben mit dem Resonanzton verwandt sind, mehr oder weniger verstärkt werden. Indem nun der Resonanzton mit den Tönen irgend einer Tonleiter mehr verwandt ist als mit denjenigen einer anderen, so folgt daraus, dass dadurch auch Unterschied im Klang zwischen den Tonarten selbst entstehen muss. Hierbei kommen verschiedene Fälle vor: im ersten Fall werden die Combinationstöne, welche mit den primären d. h. erzeugten Tönen in einem mehr oder weniger consonirenden oder dissonirenden Verhältniss stehen, vom Resonanzton entweder verstärkt oder abgeschwächt werden; — im zweiten Fall werden die primären Töne, welche mit den Combinationstönen in einem mehr oder weniger con- oder dissonirenden Verhältniss stehen, vom Resonanzton entweder verstärkt oder abgeschwächt werden; — im dritten Fall werden sowohl die primären wie die Combinationstöne vom Resonanzton entweder verstärkt oder abgeschwächt werden u. s. w. Und dass eben hierdurch die Klangfarbe modificirt werden muss, ist klar; denn je nachdem die Combinationstöne mehr oder weniger verstärkt oder abgeschwächt werden oder umgekehrt, je nachdem dieselben verbunden mit den primären Tönen, werden eben die letztgenannten Töne im Klang modificirt werden.

Der wahre Grund, weshalb auf einigen Musikinstrumenten ein Tonstück in einer Tonart anders klingt als in einer anderen, liegt also einzig und allein in der Mitwirkung des Reso-

nanztons. Aus demselben Grunde kann auch nur bei solchen Instrumenten, welche einen Resonanzton besitzen, Unterschied in Klangfarbe zwischen den Tonarten wahrgenommen werden. Zu dieser Rubrik gehören zunächst die Streichinstrumente und weiter die Claviere und alle anderen mit dem Clavier in Construction übereinstimmenden Saiteninstrumente. Bei den letztgenannten Instrumenten entsteht der Resonanzton aus dem Mitschwingen des Resonanzbodens. Die eigenthümliche Construction hat aber zur Folge, dass bei Clavieren und ähnlichen Saiteninstrumenten der Resonanzton mehr veränderlich ist, als solches bei den Streichinstrumenten der Fall sein kann. Denn obgleich die Klanginsten der Streichinstrumente an Grösse verschieden sind, so sind doch die Abmessungen der Körperdetails verhältnissmässig ganz dieselben; daher kommt es, dass der Resonanzton einer Violine mit demjenigen einer anderen Violine beinahe vollkommen übereinstimmt, solches bei anderen Streichinstrumenten ebenso der Fall ist. Bei Clavieren dagegen kann eine so genaue Gleichheit des Resonanztons nicht vorkommen, indem ein Resonanzboden mehr zum Mitschwingen geeignet ist als der andere, was auch an der grösseren oder geringeren Festigkeit des Holzes liegt. Somit ist denn nicht allein das Erkennen der Tonarten auf Streichinstrumenten an und für sich schon leichter als auf Clavieren, sondern indem der Klangunterschied der Tonarten auf den Clavieren überhaupt verschieden ist, auf einem Clavier auch wieder leichter als auf einem anderen. Daher kommt es auch, dass man die Tonarten am schnellsten erkennt auf einem Clavier, mit dessen Ton man vertraut ist.

Liegt nun im Resonanzton der Grund, weshalb bei einigen Musikinstrumenten Klangunterschied der Tonarten bemerkbar ist, so geht daraus hervor, dass umgekehrt bei denjenigen Instrumenten, welche keinen Resonanzton besitzen, auch kein Klangunterschied wahrgenommen werden kann. Das Resultat einer näheren Untersuchung ist hier folgendes:

1) Von den Instrumenten mit gleichschwebender Temperatur lassen die Claviere wohl, die Blas- und die Orgelinstrumente keinen Klangunterschied der Tonarten hören;
2) von den Instrumenten mit ungleichschwebender Temperatur lassen die Streichinstrumente wohl, die Singstimmen keinen Klangunterschied der Tonarten hören.

Hierbei sei dann noch das Folgende bemerkt:

a) Im vorkommenden Fall, wo auf Orgelinstrumenten die Tonart erkannt wird, soll man nicht meinen, dass dabei ein wesentlicher Klangunterschied zu Grunde liege. Bei Orgelinstrumenten doch kann davon die Rede nicht sein, indem sowohl die primären als die Combinationstöne, welche auf Streichinstrumenten vom Resonanzton modificirt werden, auf Orgelinstrumenten in jedem Register gleichmässig stark oder schwach sind, wodurch von selbst aller Klangunterschied der Tonarten weggenommen wird. Das Erkennen der Tonarten auf Orgelinstrumenten ist also lediglich eine Gehörfrage, d. h. die Tonhöhe eines einzelnen Tons wird vom Gehör aus dem Gedächtniss erkannt, und danach die Tonart berechnet.
b) wird Klangunterschied der Tonarten vereinzelte Male auch bei Blasinstrumenten wahrgenommen, so hat diese Erscheinung einzig und allein ihren Grund darin, dass bei diesen Instrumenten ein Ton dem andern gegenüber, wie wenig auch, etwas zu hoch oder zu tief klingt.

Sollte nun in dem oben Behandelten die wahre Theorie des Klangunterschieds der Tonarten dargestellt sein, so lässt sich feststellen, dass hiermit zu gleicher Zeit auch der wahre Grund der Charakteristik gefunden ist, und darf man also behaupten, dass, ganz abhängig von der respectiven Mitwirkung der Obertöne und des Resonanztons, eine Tonart weich oder dunkel, eine andere Tonart kräftig oder hell klingen wird.

Schliesslich sei hier noch bemerkt, dass dieselbe theoretische Lösung der Klangfrage auf praktischem Wege auch nützlich angewendet werden kann zu einer möglichen Constructionsverbesserung einiger Musikinstrumente. Wenn beispielsweise bei Saiteninstrumenten wie Clavieren u. s. w. die Resonanzboden zu verlangen durch Klangkasten in Construction annähernd denjenigen der Streichinstrumente gleich kommend, so würde es sich herausstellen:

1) Dass auf derartig construirten Clavieren u. s. w., im Vergleich mit den gegenwärtigen, der Ton bedeutend voller und klangreicher sein würde und zwar in Folge der kräftigeren Mitwirkung der Obertöne;
2) dass auch in Folge der kräftigeren Mitwirkung der Resonanztons auf solchen Instrumenten der Klangunterschied der Tonarten grösser und stärker hervortreten würde.

Rotterdam, August 1880.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Heinrich Adolf Köstlin, Geschichte der Musik im Umriss. Zweite umgearbeitete Auflage. Tübingen 1880.

H. D. Unter den kürzeren Darstellungen der Musikgeschichte, welche, so lange uns eine vollständige Durchforschung des gesammten Gebietes und eine auf solche gegründeten ausführlichen Bearbeitung noch fehlt, die Musikalisch-Gebildeten über die wichtigsten Erscheinungen und die Hauptzüge der Entwicklung zu unterrichten beabsichtigen, stehen wir nicht an, die in der Ueberschrift genannte für eine der brauchbarsten zu erklären, zumal auch darum, weil sie der Verfasser bis in die neueste Zeit fortgesetzt hat. Das Buch hat in seiner ersten Auflage in dieser Zeitung keine Besprechung erfahren, und so sei dies bei der zweiten nachgeholt.

Dasselbe ist aus akademischen Vorlesungen entstanden; der Verfasser erklärt ausdrücklich, sich nicht blos an die Fachmusiker, sondern an die Gebildeten überhaupt zu wenden und sie anzuleiten, die einzelnen Perioden und Stile aus dem Bildungsstande der Zeiten überhaupt zu begreifen, sowie sie zu lernerem Studium nach den von ihm überall angegebenen Hülfsmitteln anzuleiten. Ein Mann von gelehrter, vorzugsweise theologischer und historischer Bildung, der aber dann gewiss von Jugend auf in der Musik lebt und webt (er ist Sohn der Liedercomponistin Josefine Lang-Köstlin), war es dieser Arbeit sicherlich ganz wohl gewachsen und hat sie denn auch mit erwünschtem Erfolge durchgeführt. Man wird manchmal mit den geäusserten Ansichten, öfter auch mit der Periodisirung und Stoffvertheilung nicht einverstanden sein; fast überall aber trifft man die Spur guter Kenntnisse und guter Studien, treffenden Urtheils und richtiger Empfindung, und wird sich daher, unbeschadet der Wahrung eigener Meinung, unter der Leitung des Verfassers gern durch das ganze Gebiet hindurch führen lassen, welches ja unmöglich ein einziger beherrschen kann.

Vor jedem einzelnen Abschnitte wird, der Weise des akademischen Vortrags entsprechend, die einschlägige Literatur verzeichnet; wer in einzelnen Gebieten selbständig gearbeitet hat, wird hier vermuthlich ab und zu Lücken finden; des Ge-

botene ist aber reichhaltig genug, um jeden zu weiteren Studien anzuregen und auszustatten, und gewährt zugleich einen Einblick in die gewissenhafte Vorbereitung des Verfassers zu seinem Unternehmen.

Die Darstellung beginnt mit einer kurzen ästhetischen Einleitung (der Verfasser hat diesen Punkt in einer anderen Schrift selbständig behandelt), in welcher Zweck und Aufgabe der Musik im Wesentlichen in Uebereinstimmung mit Hanslick (vom Musikalisch-Schönen) angegeben wird: die schöne Form im musikalischen Kunstwerke ist ihm Selbstzweck, die Musik drückt weder eine Stimmung, noch einen Gedanken, noch eine Vorstellung aus, doch aber die geistige Individualität des Componisten. Es würde natürlich viel zu weit führen, darauf hier prüfend einzugehen.

Der Verfasser wirft dann einen kurzen Blick auf die orientalischen Culturvölker, wobei das Charakteristische treffend bezeichnet wird, und behandelt dann etwas weitläufiger die griechische Musik im Verhältniss zu den übrigen. Wenngleich die Darstellung nicht aus den Quellen geschöpft, sondern nur nach abgeleiteten Darstellungen gegeben ist, so dass Irrthümer im Einzelnen nicht vermieden werden (gewisse Verschreibungen griechischer Worte und Eigennamen sind hoffentlich Druckfehler), so ist doch alles was er über die Bedeutung der Musik bei den Griechen, ihr Verhältniss zur Poesie und im Ganzen auch über das musikalische System beibringt, gut und belehrend; in der Behandlung der Tonarten bewegt er sich freilich auf schlüpfrigem, wenig aufgeklärtem Gebiete. Auch in dem geschichtlichen Ueberblicke stellt er das Bekannte in guter Uebersicht zusammen; die Bedeutung eines Mannes wie Aristoxenus ist ihm nicht deutlich geworden.

Auch wenn er nun in dem folgenden Abschnitte (Geschichte der modernen Musik) zunächst über die Entstehung der christlich-kirchlichen Gesanges, sowie Charakter und die Stufen seiner Entwicklung, die älteste Notenbezeichnung u. s. w. angeht, zeugt überall von sorgfältiger Benutzung guter Hülfsmittel und hebt das Wesentliche richtig hervor. In dieser und allen folgenden Perioden rühmt der Verfasser in dem Streben, die geschichtliche Entwicklung der Musik zur gesammten geschichtlichen Entwicklung in Beziehung zu setzen, dem theologischen Momente einen etwas zu reichlichen Spielraum ein; verschliesst allerdings durch den engen Anschluss der Musik an kirchliche Leben, die Gefahr liegt aber hier nahe, dass der individuelle Standpunkt des Verfassers sich anderen Auffassungen gegenüber zu stark geltend mache und auch das Urtheil über das Künstlerische mitunter beeinflusse. Namentlich hat aber die Darstellung der rein weltlichen Gattungen, der Oper z. B. und der Instrumentalmusik an Zusammenhang und Klarheit durch diese Vorliebe des Verfassers eingebüsst.

In der mittelalterlichen Entwicklung wird uns zuerst Karl's des Grossen Thätigkeit für die Musik in Verbindung mit seinem sonstigen Wirken geschildert, dann in einer zweiten Periode (Entdeckung und Ausbildung der technischen Mittel, 800 bis 1600) in zwei Abschnitten zuerst die Ausbildung des technischen Materials, der Harmonie und Polyphonie, und hierauf die Ausbildung der Motette, des Liedes dargestellt. Was er über die Bestrebungen Hucbald's, Guido's von Arezzo, dann weiter den Mensuralmusik, Minne- und Meistergesang und die Entstehung des Volksgesanges, die Stellung der Musikanten, die geistlichen Dramen u. s. w. beibringt, ist alles Erzeugniss fleissiger Studien der mit Gewissenhaftigkeit benutzten Hülfsmittel, wie denn auch die heitere Darstellung hier und überall dazu beiträgt, das hier das Dargebotene zu erhöhen. Einzelnes Unkritische läuft mit unter, wie z. B. wenn der Wartburgkrieg für ein historisches Factum gehalten wird. Die Schreibung Neidhart von Reuenthal ist wohl ein Druckfehler, deren leider viele uns in dem Buche begegnen.

In einem neuen Abschnitte (dritte Periode) geht er nun an der niederländischen Periode über, in welcher, was bisher formell ausgebildeter Stoff und Forschung über Harmonie gewesen, zu Kunstwerken verwendet wird. Abschnittweise werden diese Bestrebungen zu denen der Renaissance-Epoche überhaupt in Beziehung gesetzt. Nach kurzer Erklärung der auf die Polyphonie bezüglichen Begriffe wird zuerst die erste niederländische Schule (Dufay und seine Zeitgenossen), dann die zweite in ihren wichtigsten Vertretern bis Orlandus Lassus besprochen; hier und im folgenden ist ihm hauptsächlich die Darstellung von Ambros Quelle. Bei der nun folgenden classischen Periode unterscheidet er drei Stufen: den katholischen Kirchenstil, den protestantischen Kirchenstil (in Bach vollendet), endlich den weltlichen oder schönen Stil, in welchem die Kunst sich vom Kirchlichen ablöst und selbständig darstellt, durch Mozart, Haydn, Beethoven vertreten. Wir lassen dahingestellt, ob alle Erscheinungen in der Entwicklung sich streng auf diese Gliederung, namentlich sofern es auf der Nebeneinander der Perioden ankommt, werden beziehen lassen.

Im zweiten Hauptabschnitt, der (classische Periode) wird nun zuerst Palestrina besprochen, dessen Charakteristik übrigens eine mehr menschlich-katholische wie musikalische ist; dann kurz seine Nachfolger; hierauf (zweite Epoche) Entstehung und Entwicklung des monodischen Stils, der Oper und des Oratoriums; dann als dritte Epoche die neapolitanische Schule (Alessandro Scarlatti und deren Nachfolger). Der Verfasser ist hier überall sehr kurz, und man erkennt nicht, ob er aus eigener Kenntniss der Werke selbst schreibt. An letzterer Epoche schliesst sich das Entstehen des Virtuosenthums; ihre Hauptvertreter (Farinelli, Corelli, Domenico Scarlatti) werden kurz charakterisirt; nachdem dann die spätere italienische Oper noch bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts verfolgt ist, werden in einem besonderen Abschnitte, wobei um fast 200 Jahre zurückgegriffen wird, noch die Bestrebungen der Venetianer (Gabrieli u. s. w.) kurz behandelt. Hier ist eine entschiedene Incongruenz der Planes des Verfassers und der wirklichen Entwicklung; dieser Abschnitt gehört an eine frühere Stelle, da der Einfluss dieser Männer kein localer ist, sondern sich auf die gesammte Entwicklung erstreckt. Die Ausbildung der Virtuosität wird in ihrer Bedeutung für die Entwicklung der Instrumentalformen durchaus unterschätzt.

Der nun folgende Abschnitt ist der Ausbildung des deutschen protestantischen Kirchenstils gewidmet. Eigenthümlichkeit der deutschen Musik ist die Erfüllung der Form mit Geist, die Verinnerlichung, die Individualisirung der Kunst in dem einzelnen Künstler. Eben darin wurzelt die Entwicklung des lyrischen Liedes, Volkslieds sowohl wie Kirchenlieds. Die Verdienste Luther's um die kirchliche Musik und namentlich den Choral werden ausführlich und gebührend geschildert; es gehört aber doch ein grosses Maass theologischer Befangenheit dazu, ihn den Begründer der deutschen Musik zu nennen, zumal er doch nur im allergeringsten Maasse selbstschöpferisch thätig war. Nun werden die wichtigsten Tonsetzer der Zeit, dann in einem besonderen Abschnitte das Gebiet des evangelischen Kirchengesanges und die künstlerische Entwicklung bis zu ihrem Gipfel (Eccard) behandelt. Durch Heinrich Schütz und andere vollzieht sich italienischer Einfluss; gleichzeitig wird die italienische Oper nach Deutschland verpflanzt (Hamburg), während auch die instrumentale Kunst weitere Ausbildung erfährt — letztere kommt, wie wir wiederum betonen, in ihrer Entwicklung und Bedeutung bei dem Verfasser ganz entschieden zu kurz. Nun kommt er zu den Höhepunkten der protestantisch-kirchlichen Musik, den beiden Heroen Händel, welcher vorwiegend Epiker, Bach, welcher einen Lyriker ist. Ob namentlich Händel auf diese Weise und durch diese Perio-

dicirung seinen richtigen Platz erhält, lassen wir dahingestellt.*) Von jetzt an, wo sich die Darstellung der uns Allen bekannten neueren Zeit nähert, wird bei den wichtigsten Meistern in einem ersten Abschnitte das Leben nach den besten Quellen erzählt, in einem weiteren eine Charakteristik des Schaffens gegeben, welche letztere namentlich da, wo der Stoff ein sehr grosser und mannigfaltiger ist, nicht erschöpfend sein kann. Bei Händel ist sie sehr kurz gerathen, bei allen, bei welchen der Biographische einen sehr grossen Raum einnimmt, ist sie nicht einheitlich, nicht aus einem Mittelpunkte, da der Verfasser hier verschiedenen Quellen folgt. Es ist immer misslich, grosse und universale Meister in eine nach allgemeinen Gesichtspunkten construirte Periodisirung einreihen zu wollen. Händel's Verhältniss zur Oper, Bach's weitreichende Thätigkeit auf dem instrumentalen Gebiete kann auf diese Weise nur ungenügend zur Anschauung gebracht werden. Des Verfassers Vorliebe für Hineinziehung kirchengeschichtlicher Gesichtspunkte in die Kunst erweist sich hier für einzelne Richtungen als geradezu verwirrend. Mit Rücksicht auf die Instrumentalmusik haben wir dies bereits erwähnt; von neuem macht es sich jetzt geltend, da er sich (3. Form der lateinische Stil, erster Abschnitt) genöthigt, die französische Oper zu begrenzen, um von da auf Gluck zu kommen. Da die Entwicklung der Oper natürlich in jene Periodisirung nicht passt, wird ihre Geschichte völlig zerrissen, und man bekommt kein zusammenhängendes Bild ihrer Entwicklung. Die Bestrebungen Gluck's (den der Verfasser nicht ganz glücklich den musikalischen Lessing nennt) werden vornehmlich nach den von ihm selbst gegebenen Kundgebungen dargelegt, seine musikalische Charakteristik, wenngleich vieles Richtige enthaltend, ist doch nicht individuell genug und vieles, was als charakteristisch verstanden sein will, lässt sich ebenso gut von Mozart sagen.

Nun gelangt die Darstellung (zweiter Abschnitt) zu der classischen Periode der Instrumentalmusik, wo denn in einer kurzen Vorbemerkung die Entwicklung der Instrumentalformen (was an einer weit früheren Stelle geschehen musste) kurz nachgeholt wird. Im Ganzen richtig, nur ist die Entstehung der Sonate nicht richtig dargestellt, dieselbe ist nicht aus der Suite entstanden. Die Stellung Philipp Emanuel Bach's wird richtig erkannt, hierauf Haydn lebendig und gut geschildert, und mit besonderer Wärme auch Mozart, wo der Verfasser denn auf dem festen von O. Jahn gelegten Fundament wandelt, und unter dieser Anregung die menschliche Charakteristik mit der musikalischen gut in Verbindung bringt. Beiden Meistern schliesst er ihre nächsten Nachfolger an. Bei Beethoven, zu dem er nun kommt, ist ihm auffallender Weise der zweite und dritte Band der Thayer'schen Biographie unbekannt geblieben, auch die Verzeichnisse seiner Werke von Thayer und Nottebohm führt er in der literarischen Uebersicht nicht an. In Folge dessen ist hier der biographische Theil, die Jugendgeschichte abgerechnet, sehr ungenügend, er ist in der Wahl seiner Quellen nicht kritisch und in seinen Vermuthungen vor Irrthümern nicht sicher. In seiner Charakteristik, welche viel Treffendes enthält und von der grössten Verehrung eingegeben ist, können wir eine abschliessende Darstellung doch auch nicht finden, es wird dasselbe, was man bei Besprechungen Beethoven's auch immer wohl findet: allzusehr an einzelne Werke oder Gruppen von Werken angeschlossen.

Nun gelangt der Verfasser zu der nachclassischen Periode, stellt die in derselben wirksamen Einflüsse richtig dar, schildert die Schwäche der Auffassungskraft während der Restaurationsepoche, in welcher Beethoven's Einfluss vor allem zurücktreten musste, erwähnt die tüchtigen Musiker der Wiener Schule nach Beethoven (Hummel, Clementi u. A.), welche die gute Tradition fortpflanzten, und kommt in diesem Zusammenhange seltsamer Weise auf Cherubini, der schon hierher sicherlich nicht gehört und überhaupt nicht genug gewürdigt ist. Das ist die Folge der nicht ganz geeigneten Classificirung, durch welche ein klares Bild der Entwicklung der Oper nicht zu Stande kommt und dann auch von der Stellung der Musik in Frankreich keine klare Vorstellung erzeugt wird. Dasselbe darf hier noch weiter gesagt werden, dass auch der Antheil der einzelnen Nationen an der Entwicklung der Musik beim Verfasser nicht deutlich zur Erscheinung kommt.

Als Gegensatz gegen die unbefriedigenden Bestrebungen der Gegenwart erhebt sich nun die Romantik auf dem Gebiete der Dichtkunst; in der Musik nennt der Verfasser als die ältesten Vertreter der Romantik, die noch von ihren Auswüchsen frei waren, Schubert, Spohr und Weber. In der Schubertliteratur fehlt wieder auffallenderweise die grössere 1865 erschienene Biographie von Kreissle, während eine nur die kürzere Skizze (1861) bekannt ist. Übrigens ist die Behandlung dieser drei Meister ihrem Zwecke entsprechend. Ihnen folgt Mendelssohn als der, welcher zur classischen Form zurückkehrte und dadurch wiederum eine neue Schule (Hiller, Gade u. A. werden hier genannt) begründete; in der Literatur über ihn fehlen die so besonders wichtigen Erinnerungen von Ed. Devrient. Seine Bestrebungen, seine nach allen Richtungen einflussreiche Wirksamkeit wird gut und mit Wärme geschildert. Der neue Aufschwung der Technik und Virtuosität durch ihn, mit Einschluss der Erscheinungen seit Beethoven, wird nur kurz in einer Anmerkung abgethan. Als Gegensatz zu Mendelssohn erscheint die Kritik und das poetische Element, welches Robert Schumann vertritt; mit der Art, wie der Gegensatz beider gefasst wird, sind wir durchaus einverstanden. Ziemlich ungenügend ist der Abschnitt über Schumann's Nachfolger; dass hier Chopin untergebracht wird, ist wieder eine Folge des künstlich construirten Planes, welcher die Frage der Entwicklung bei den einzelnen Nationen so gut wie ausschliesst; auch Brahms ist dadurch nicht genügend charakterisirt und gewürdigt, dass er kurzweg unter die Nachfolger Schumann's eingereiht und mit wenigen Worten abgethan wird. Max Bruch gehört gar nicht in diese Reihe, ebensowenig Rubinstein, während Kirchner und Bargiel hier nicht zu vergessen waren. Von da kommt er dann auf die, welche er Neuromantiker oder Naturalisten nennt, auf die bewussten Darsteller bestimmter Objecte durch die Musik: Berlioz, Liszt und ihre Nachfolger; nach der ganzen Richtung seines Buches erwarteten wir eine entschiedenere Verurtheilung ihrer productiven Bestrebungen. Indem lässt er uns eine zusammenhängende Entwicklung der Oper im 19. Jahrhundert folgen, in welcher die Hauptrichtungen, wenn auch unter etwas künstlichen Bezeichnungen, sowie ihre Hauptvertreter passend eingereiht und besprochen werden. Cherubini kommt auch hier zu kurz; ob Flotow richtig ein Nachfolger Meyerbeer's genannt werde, bleibt zweifelhaft. Nun erhält auch das neuere Musikdrama Richard Wagner's seine ausführliche Würdigung, und der Verfasser wird ihm durchaus gerecht, indem er seine Bestrebungen wesentlich auf Grund seiner eigenen Kundgebungen darlegt, auch den Ernst und die Energie seiner Bestrebungen anerkennt, wobei dann die Irrthümer in diesen Bestrebungen sich um so entschiedener wie von selbst er-

*) Wir wollen nicht unterlassen, den bedeutsamen Ausdruck unseres verehrten Referenten dadurch deutlicher und eindringlicher zu machen, dass wir gegen die ganze Art, wie Händel in dieser Musikgeschichte rubricirt und abgethan wird, Protest erheben und diesen Abschnitt als den grössten Mangel des Buches bezeichnen. Händel ist dem Verfasser eine gänzlich unverständliche Erscheinung geblieben; bis dahin also, wo diesem Lichte durch nachträgliches Studium aufgeht und die betreffende Geschichte der Musik darnach gerechter gestaltet ist, bleibt Dommer's Handbuch der Musikgeschichte noch nützlicher und unparteiischer. D. Red.

geben müssen. Ein Anhang behandelt dann noch Oratorium und Cantate, und zum Schlusse wird noch ein guter Ueberblick über die Geschichte des Liedes gegeben, die Richtungen, Perioden und Hauptvertreter in richtiger Charakteristik gekennzeichnet; nur wo er in die Neuzeit kommt, stimmen wir nicht überall bei, wo er z. B. Liedersängern wie Franz und dann jetzt Brahms nicht gerecht wird.

Wir haben in unserer Besprechung des Benutzern des Buches, deren wir ihm recht viele wünschen, die Stellen und Punkte bezeichnen wollen, an welchen sie ihr eigenes Urtheil zu wahren oder zu grösserer Sicherheit auch andere Quellen zu Rathe zu ziehen haben. Unsere Ausstellungen bezogen sich aber wesentlich auf den Plan und den Standpunkt gegenüber einzelnen Erscheinungen; den Inhalt mussten wir als sorgsam behandelt und ausgewählt erkennen; den Urtheilen über die hervorragendsten Meister durften wir meist zustimmen. Das Buch erfüllt somit seinen ersten Zweck, dem für Musik sich interessirenden Gebildeten ein Wegweiser durch das grosse Gebiet zu sein, und erfüllt diesen Zweck namentlich auch durch seine anregende Darstellung. Bei einer neuen Auflage möchte der Verfasser vielleicht Anlage und Eintheilung des Stoffes unserer Gegenstände fernerer Erwägung, wird aber jedenfalls auf Ausmerzung mancher Versehen und Vermehrung hier und da vielleicht auch Sichtung der Quellenangaben bedacht sein.

Kleinere Schriften aus dem Nachlasse von **A. W. Ambros.** Erster Band: **Aus Italien.** Pressburg und Leipzig, G. Heckenast's Nachfolger 1886. XV und 385 Seiten in 8.

An solchen kleinen Schriften werden drei Bände in Aussicht gestellt. Dieselben sind aber nicht eigentlich als »Nachlass« zu bezeichnen, da das meiste bereits in Zeitungen oder besonderen Broschüren gedruckt sein wird.

Der vorliegende erste Band enthält ein buntes Allerlei, von welchem die Mittheilungen aus Briefen an die Frau des Verfassers einen bedeutenden Raum in Anspruch nehmen. Ambros machte seine erste Reise 1861, hauptsächlich um Materialien für seine Musikgeschichte zu sammeln. Er meinte aber, dass diese Reise ihm mehr bedeute als eine blosse Förderung antiquarischer Zwecke, und die Art der Auffassung und Beschreibung ist dann auch stark Goethesirend, was sich aber nicht gut ausnimmt da wo Goethe fehlt. Die ganze Art ist aus folgenden Briefproben deutlich zu ersehen. Im ersten Briefe vom 21. October 1861 schreibt er aus Venedig:

Für Monate wäre hier [in der Marciana-Bibliothek] Arbeit, nicht für Tage. Die musikalischen Manuscripte sind unschätzbar. Die Familie Contarini (S. Benedetto) hatte die noble Passion, auf ihrer Villa die Opern der ersten Meister aufführen zu lassen. Da erben wir nun von dem grossen Francesco Cavalli allein 24 Opern, von Alessandro Scarlatti drei, anderweitige von Leonardo da Vinci [dem Componisten, nicht dem Maler], von Leardini u. s. w. nicht weniger als Orlandini; [?] von Marcello, den alle Welt nur als Psalmencomponisten kennt, Chöre und Intermezzi zu der Tragödie Lucio Commodo [recitata da nobili Academici l'anno 1719 stabil zu geschrieben], eine grosse Opera Seria *agli* Orsi ad i Cantate, von Alessandro Stradella Cantaten u. s. w. u. s. w. Als diesen grosse Reichthum mir vor Augen lag, wusste ich nicht, sollte ich jubeln oder weinen. Die Bibliothek ist im Dogenpalast aufgestellt; dort magst Du mich jetzt täglich mit Deinen Gedanken suchen. Nur eines kann ich nicht, und zwar etwas Wichtiges: ich suche im Archive von S. Marco grosse Compositionen von Adrian Willaert zu finden. Der grosse Gelehrte Cicogna, ein lieber alter Herr, freundlich wie ein Kind, gemüthlich wie ein Deutscher, gelehrt wie zwei Akademiker zusammen genommen, sagte mir: »Avevamo una bellissima raccolta ma i Signori Francesi anno 1808 portati via.« Unter Napoleon I. Vielleicht haben die Wolfsbornwindes Gewitterstromes daraus gemacht! Wie viel auf die brutale Beute bei der Franzosen, die blind und mit Wucht den Kunst und

Wissenschaft weggeschleppten, um sie eben zu vermitteln, nicht verwüstet! (S. 164—184.)

Und später am 24sten:

Weisst Du wo ich diesen Brief schlage? — Im Dogenpalast gerade neben Tizians Sterbezimmer, d. h. im Lesezimmer der Bibliothek, und auf keiner geringeren Unterlage als auf dem Pult der von Benedetto Marcello »Psalmen und Cantaten«. Ich bin mit der hier Dir mein durch gemachtes Bekenntnis ebenfalls schuldig und habe mir gewissenhaft ein gutes Zeugniss geben, wenn ich die Masse des von mir Durchgesehenen und Excerpirten überblicke. Damit verspäter ich aber nicht die einzig merkwürdige Stadt genau kennen zu lernen. Die Ueberfülle bewundernder Kunstwerke, womit Altdichten, Bildhauer und Maler sie geziert haben, vermag ich freilich nicht unter Dach zu bringen. Man möchte die Hände zusammenschlagen, wenn man diesen Reichthum erwägt. — Dinge zu denen wir bei uns Fremde mit grosser Reiselust Wallfahrt würden, stehen hier unbeachtet in irgend einem Winkelgässchen oder ein irgend einer Gemeinde, wo nur die Stunde deren Notiz nehmen. Ich bewundere es, wenn ich sehe, wie die Fremden insbesondere die Engländer hier »Merkwürdigkeiten erledigen« — denn so muss man es wirklich nennen. Der Cicerone plappert seine Lection ab, sobald er an einen Gegenstand kommt, den Messrs Cokney in seinem rothgebundenen Guide als sehenswerth gezählt findet, hebt Master Cokney sein blondbehaarbackiges Schafgesicht auf, stiert mit seinen wasserblauen Augen die »Sehenswürdigkeit« eine Secunde lang an und macht dann in dem Guide mit Crayon ein Häkchen daneben. Er hat es wirklich und thatsächlich »gesehen« — ob er einen Eindruck, ob er einen geistigen Nutzen davon hat, darauf kommt es nicht weiter an. Auf diese Art werden die Leute freilich in drei bis vier Tagen mit Venedig fertig — und dann — Gott befohlen — weiter nach Florenz, nach eben nach Neapel! Ich für meinen Theil sehe von Italien wenig, wenn man es in gewöhnlicher Weise zählt, aber viel, wenn man es geistig wägt. Es gibt Dinge hier, die ich drei-, vier-, fünfmal besucht habe, worein ich mir Notizen, selbst kleine flüchtig hingeworfene Zeichnungen gemacht! — Ich suche Zusammenhang und Wechselwirkung von dem Einzelnen heraus zu lesen, und so wird mir der Begriff lebendig und ein bleibendes Gut der Seele. Das ist mir lieber, als wenn ich auf jene andere Art Italien wie nur Stückwerke durchstudiert hätte. Ich sehe jetzt hier, wie einst Goethe durch ähnliche redliche Geistesarbeit Italien zu einem Schatz für sich gemacht, sehr eigentlich ich habe es von ihm gelernt. Ich glaube aber auch etwas von jener geistigen »Wiedergeburt« in mir zu fühlen, von der Goethe redet. Er fand sie im Grunde seiner Zeit, erst in Rom vor den Antiken. — Ich meine aber schon hier das nöthige Zeug dazu zu finden. (S. 186—187.)

Am 4. Nov. heisst es dann:

Ueberblicke ich die Früchte meines hiesigen Aufenthaltes, so kann ich nur äusserst zufrieden sein. Ich habe gefunden, was ich suchte — und mehr. Das Bild Italiens, des Meeres, der Kunst, das ich mit mir nehme, ist für mich ein unschätzbarer Gewinn. Es ist der geistige Bruch weit, der mir bisher gefehlt hat. Wie schmerzlich ich diese Lücke empfand, ja, wie sich dies Gefühl oft zum Krankhaften steigerte, das weisst Du. Jetzt bin ich ganz und geheilt. Ich möchte die Art, wie ich die Bauten, insbesondere die Kunstwerke sah, religiös nennen. Ich verabscheue Schönthuerei mit der Kunst, Schöngeisterei ebenso Kleinmeisterei Kunstgeschwätz auf der Aussenseite, eben darum ist mir aber der Anblick dieser Denkmale etwas Heiliges geworden. Ich verehre die Arbeit des Staatsmannes, des Mechanikers, des Sprach- und sonstigen Forschers. Ich weiss, wer Industrie und Handel werth sind, aber reiches ist es doch nur die Kunst, die uns unmittelbare Zeugnisse vom Göttlichen in uns giebt und uns über den Standpunkt eines Klumpens kluger Thiere hinaushebt. Gewiss müssen wir immer kleine mit diesem Heiligthume mehr ernst nehmen, und tüchtige Kunstkennerschaft muss mit immer das Ziel Einzelner sein, die dann freilich keine »Schöngeister« sein werden. Wo die Kunst steht, steht das Leben — und umgekehrt. Uebrigens weiss ich sehr gut, dass man mit Gemälden von Giotto, oder Motetten von Johann Gabrieli weder Kartoffeln kochen, noch sich daraus einen Rock machen kann. Aber das weiss ich, dass der kleine Atom eben jetzt durch die Jahrtausende wie ein Stern zu uns herüberglänzt, während der stockernste, prosaische Nordamerikaner mit seinen Eisenbahnen, Kanälen und Flotten eine einschneidenden, aber wahren Dichterworte zufolge bleibt: »Alle magt Ihr zu Barbaren, des Geistes Knechte fahren — als late unbenannte Masse.«

Unter dem »Schönen«, das ich mitbringe, nehmen einige Cantaten von Alessandro Stradella eine hohe Stelle ein. Sie sind für Sopran gesetzt. Es ist doch köstlich, dass ein solcher Mann den Herren Menschen nur dadurch dem Namen eben bekannt ist,

weil Herr von Flotow eine Anekdote aus seinem Leben zu einer lustigen, artigen Oper verarbeitet hat. Auch ein grosser Musik- und Artenfreund von Leonardo da Vinci ist mir so dunkles Stück, dass wir es vielleicht einmal in Conservatorien singen lernen werden. Uebrigens habe ich keine Mühe, dem Leser begreiflich zu machen, dass dieser Leonardo da Vinci nicht mit dem Maler des berühmten letzten Abendmahles eine und dieselbe Person ist. (S. 254—255.)

Ambros will nicht Schöngeisterei treiben, verabscheut das Kunstgeschwätz u. s. w., und doch ist alles Vorgebrachte nichts weiter als herumfahrendes Geschwätz einer Natur, die lediglich in Schöngeisterei ihren Halt hat. Wer anders als der Schöngeist hat hier eine nachempfundene Krankheit, schraubt Kunstwerke zum Religiösen und Heiligen hinauf und kommt auf die absolute Unterscheidung, nach welcher die Kunstthätigkeit das Göttliche bezeugt, alle sonstige Aeusserung des menschlichen Geistes aber nur das kluge Thier offenbart! Zu solchen Banalitäten passen denn sehr wohl die Ungezogenheiten, unter welchen bei jeder Gelegenheit namentlich Engländer und Amerikaner zu leiden haben. Warum soll Jemand nicht in einigen Wochen Italien durchreisen und in seinem Handbuche einen Strich machen dürfen? Hängt dies doch allein ab von Zeit, Zweck und Neigung, worüber sich niemand weiter zu kümmern hat. Der bespöttelte Engländer könnte mit Recht erwidern, dass Ambros viel weniger verstanden habe, Zeit und Gelegenheit zu benutzen. Er könnte ihm, wenn er schon von dem Fonds seiniger Cantaten des Alessandro Stradella ein solches Aufheben macht, daran erinnern, dass er in London sogar ganze Bände solcher Cantaten in alten Handschriften nicht nur sehen, sondern sogar für einen mässigen Preis kaufen würde. Er dürfte mit Recht hinzufügen, dass den Engländern keineswegs, wie den deutschen oder österreichischen Musikgeschichtschreibern, der Name Stradella's durch Flotow's Oper bekannt geworden, sondern in seinen eigenen Compositionen von jeher notwendig geblieben sei. Man würde kein Ende finden, wenn man alles Unrichtige hervor heben wollte, was allein in den obigen fünf Citaten enthalten ist. Weil Ambros nach Italien ging, um Materialien für seine Musikgeschichte zu sammeln, so muss es in der That Verwunderung erregen, dass er auf eine so unmethodische verfahrende Weise seinen Zweck verfolgte. Die Ausbeute ist denn auch sehr dürftig gewesen. Die Hauptquellen liegen meistens an ganz anderen Orten, als dort wo er sie suchte — wir haben dies soeben bei Stradella schon angedeutet.

Ausser den brieflichen Mittheilungen bringt das Buch nun noch ein Quodlibet unter verschiedenen Abschnitten. »Städtebilder aus Venetien« eröffnen den Band und nehmen mehr als den vierten Theil desselben ein. Dieselben sind unter starker Beihülfe des Conversationslexikons sowie der gangbaren Werke über bildende Kunst geschrieben, und man fragt sich, woher der Musikgeschichtschreiber, dessen Leben nicht ausreicht zur Erforschung der schon vorhandenen Theile seines vorhandenen Materials, die Zeit nehmen mochte, so etwas wohlgefällig zu Papier zu bringen, und welche Art Leser er eigentlich damit zu belehren gedachte. Es ist eine der grössten Zeitverschwendungen, die man sich nur denken kann. Ob Ambros sich wirklich eingeredet hat, dass er der Mann sei, deutschen Lesern über Gegenstände und Geister der bildenden Kunst ein Licht anzuzünden, zum Beispiel über die Bedeutung des Baumeisters Palladio und dergleichen? — Vom unterirdischen Rom, von uralten Heiligenbildern, Inglesismo in Italien, sogar von Kriegerlagergeschichten, von Winckelmann und der Villa Albani und ähnlichen fernliegenden Dingen handeln weitere Abschnitte. Dem seligen Ambros ist wohl niemals die Frage gekommen, welche der originelle Berliner Arzt Heim sich stellte. Dieser war in jungen Jahren ein leidenschaftlicher Sammler von Moosen und erkletterte zu solchem Zwecke die gefährlichsten Bergspitzen. Als er einst den Thurm des Strassburger Münsters ebenfalls mit Gefahr auf die höchste zugängliche Spitze zu gelangen suchte, sagte er sich plötzlich: »Heim, was machst du eigentlich? hier wachsen ja keine Moose!« So sollte auch der Musiker, insbesondere der Musikforscher, immerhin sehen und lernen was aus anderen Gebieten erreichbar ist, aber es still in sich verschliessen; nur dann wirkt es durchbildend und innerlich bereichernd. In dem Scheeren beim »Fache« liegt ein grosser Segen, was Ambros indess niemals bemerkt zu haben scheint. Seine buntscheckigen, mit hunderten und tausenden von Citaten gespickten Mittheilungen überraschen für den Augenblick, aber nur um eine grosse Enttäuschung hervor zu rufen, da als Endresultat das leere Nichts vor sich erblickt. Wie wenig der Verfasser dabei ausreicht, einen Gegenstand geschichtlich zu fassen und durch historische Blicke zu erheben, zeigt u. a. der Abschnitt »L'Inglesismo in Italia« S. 171—192 recht deutlich. Das in demselben behandelte Thema ist durchaus interessant und wichtig. Die Engländer waren seit langer Zeit von grosser Bedeutung für Italien, im vorigen Jahrhunderte trotz der beschwerlicheren Reisegelegenheiten sogar weit mehr als jetzt; die neuesten Mittheilungen aus Kelly's Memoiren werden den Lesern noch in Erinnerung sein. Die Gründe dieser Erscheinung liegen auch nicht allzu tief verborgen. Ambros freilich sieht nichts von ihnen und füllt seinen Abschnitt fast ausschliesslich mit werthlosem Tand, wovon das Folgende zur Probe dienen möge:

»... Im Grunde ist jener Theokomel nur ein Symbol der heimischen Sitten, Gewohnheiten und Bequemlichkeiten, welche der Engländer nirgends in der Welt, folglich auch in Italien nicht, missen mag. So bot z. B. die römische Campagna ein ganz prächtiges Blachfeld, um echt englische Fuchsjagden zu arrangiren mit Allem, was dazu gehört — mit rothen Fracks, mit weissen Lederhosen und Kappe, mit den schlanken Hengstrossen, wie abgedrechselte Pferde-Mahagonien Jagdpferden und ganzen Armee von Jagdhunden, deren weitschallendes Gebell die weiten, sonst stillen Einsamkeiten der Campagna in Aufruhr brachte, mit kühnen Sprüngen über die Gräben und schlimmen Schranken, mit Hussa- und Hall-ho und gelegentlich auch mit gebrochenen Rippen, wenn nicht Hälsen. Natürlich gesellten sich dieser echt englischen Belustigung auch Herren von anderer Nationalität. Es machte einen eigenen Eindruck, die Nimrode vorbei an den Trümmern der alten Römergräber, durch die Bogen der antiken Wasserleitungen hinjagen zu sehen — auf demselben Boden, wo einst die Legionen unter Agricola's Führung auszogen, um die nebelige Heimath jener modernen Jäger zu unterwerfen, wo sich die Schaaren Belisar's und den belagernden Gothen in kühnen Reitergefechten tummelten, deren Schilderung im Procopius man noch jetzt nicht ohne Herzklopfen lesen kann, wenn der byzantinische Held auf seinem Rothross mit der weissen Stirne aus dem Art, welche die Gothen Balan nannten — auf dem Boden, wo hernach die Schaaren des Connetable's von Bourbon gezogen kamen, um in jenem »Sacco di Roma« (1527) der Stadt einen Schlag zu versetzen, von dem sie sich seither nicht erholt hat. Man begreift solchen Erinnerungen gegenüber kaum, wie man den Muth finden mag, auf eben diesem Boden eine Fuchshetze zu arrangiren u. s. w.« (S. 178—179.)

Ein derartiges Geschwätz zu Papier zu bringen, ist doch nur dem Touristen möglich, der für das Feuilleton arbeiten muss. Wie hätte wohl jemals ein wirklicher Fachmann Zeit oder Lust dazu gefunden! Der Engländer Burney war auch ein vielbelesener und lebhafter Mann, der nicht gern sein Licht unter den Scheffel stellte, aber welch einen gediegenen Fachbericht hat er mit seiner musikalischen Tour durch Europa zu Stande gebracht, wenn man es mit dem vergleicht, was hier aus Ambros' Nachlass aufgetischt wird! Wir haben in unserer Musikschriftstellerei seit hundert Jahren doch sonderbare Fortschritte gemacht.

(Schluss folgt.)

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 1. September 1880. Nr. 35. XV. Jahrgang.

Mozart's Werke.

Zweite Serie.

Litaneien und Vespern.

(Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe von Breitkopf und Härtel. Partitur 288 Seiten Fol. Preis *M* 21. 75 *ℛ* — in elegantem Originaleinband *M* 23. 75 *ℛ*.) (1880.)

Die Mozart's Kirchenmusik liegt hiermit die zweite Serie vollständig vor — die erste Serie, auf welche wir noch wieder zurückkommen werden, enthält die 15 Messen. Dieser stattliche Band bringt uns folgende sieben Werke:

1.

Litaniae Lauretanae für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Bass und Orgel. B-dur.

2.

Litaniae de venerabili altaris sacramento für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen (2 Flöten), 2 Hörner, 2 Trompeten, Bass und Orgel. B-dur.

3.

Litaniae Lauretanae für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Hörner, Bass und Orgel. D-dur.

4.

Litaniae de venerabili altaris sacramento für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen (2 Flöten), 2 Fagotte, 2 Hörner, 3 Posaunen, Bass und Orgel. Es-dur.

5.

Dixit et Magnificat für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten, Pauken, Bass und Orgel. C-dur.

6.

Vesperae de Dominica für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten, Pauken, Bass und Orgel. C-dur.

7.

Vesperae solennes de Confessore für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Fagott, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Bass und Orgel. C-dur.

Das erste dieser Stücke, die lauret. Litanei in B-dur, entstand im Mai 1771 in Salzburg, also in seinem 15. Lebensjahre. Sie ist bei fünf Sätzen (*Kyrie* — *Sancta Maria* — *Salus infirmorum* — *Regina angelorum* — *Agnus Dei*) sehr kurz und füllt in der Partitur nur 12 Seiten. Ihr musikalischer Reichthum, die Lebendigkeit der Bewegung und Tongestaltung ist aber ausserordentlich und müsste bei dem Alter des Componisten Erstaunen erregen, wenn wir nicht bereits hinreichend wüssten was wir von Mozart zu erwarten haben. Die Sätze erscheinen bei dem Vortrage länger, als sie es in Wirklichkeit sind. Schöne Sangbarkeit und Führung der Stimmen in ihren natürlichen Grenzen sind besonders hervorstechende Eigenschaften. Es ist aber immer der Stil dieser Musik mit dem hervorragenden Antheil der Instrumentalbegleitung im Auge zu behalten, in welchem man also nicht erwarten kann, stets die Regeln des strengen Satzes beobachtet zu sehen. So tritt denn wohl der Dominantseptimenaccord frei ein, wie Seite 5, Takt 7 u. a., ohne rechte Vorbereitung. Im Übrigen hat dieser Satz (der zweite des Stückes) einen besonderen Reiz und Werth durch die vier Solostimmen, welche den grössten Theil einnehmen, wobei der Chor nur als Steigerung in der Mitte angewandt wird; das Ganze verläuft dann zuletzt und zwar dominirend in Sopran und Alt, sehr anmuthig und natürlich.

In dem sehr kurzen dritten Satze (*Salus infirmorum*) begegnet uns eine Modulation aus dem Septimen-Accord von A-moll nach dem von G-moll, welche die Jugend des Componisten erkennen lässt:



Der Anklingen zum Reichthum der Ideen erfüllt, schreibt gedrängt, aphoristisch, so ist auch die vorliegende Stelle zu erklären. Bei weiterer Ausarbeitung und Reife glätten sich solche modulatorische Falten von selbst.

Der vierte Satz ist wieder solistisch, aber ganz und gar ohne Betheiligung des Chores. Die Stimmen treten einzeln auf, nur zwei von ihnen gehen auf kurze Strecken zusammen, und der Alt nimmt dann mit einer längeren Phrase für sich das letzte Wort in Anspruch. Diese Phrase ist dem Voraufgehenden gegenüber etwas Neues, wodurch aber der Satz nicht gehoben

und gesteigert wird, sondern vielmehr auseinander geht. Ein noch grösserer Mangel erscheint darin, dass nirgends auch nur der Versuch gemacht wird, die Stimmen so zu vereinigen und in ihrer Vereinigung kunstgemäss zu führen. Schon bei dem zweiten Satze fällt dieses auf, wird aber nicht vermisst, weil dort das »Tutte des Lichts« ausfüllt. Nur bei Nr 4 bemerkt man ... einen Mangel an strenger Schule. Michael Haydn und die Salzburger Kirchenmusik waren gute Lehrer, aber entschieden nicht die besten, wo es auf selbständige Führung der Stimmen und gediegene contrapunktische Gestaltung der Vocalharmonie ankam. Mozart, der unerschöpfliche und unübertreffliche Melodist, gewöhnte sich daher in solchen Fällen etwas an leichte Arbeit. Eine der kurzen zweistimmigen Stellen lebt so:



Das *Agnus Dei* als Schlusssatz wird darauf abwechselnd Solo und Tutti gesungen, aber so dass der Chor vorherrscht. Dieses Stück fängt musikalisch sehr gut an, freilich mehr lieblich als feierlich, verliert sich aber dann sowohl harmonisch wie melodisch in etwas kleinlichen gesuchten Gängen und fällt allen sehr auseinander. Unter den drei musikalischen Gedanken, welche motettartig einander ablösen, fehlt das wahre steigende Band.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Kleinere Schriften aus dem Nachlasse von A. W. Ambros. Erster Band. **Aus Italien.** Pressburg und Leipzig, G. Heckenast's Nachfolger. 1880. XV und 385 Seiten in 8.

(Schluss.)

An der italienischen Musik, wie sie jetzt geübt wird oder in den sechziger Jahren, wo Ambros seine »ier Reisen« machte, geübt wurde, fand er nichts Löbliches, weder im weltlichen noch im geistlichen Gebiete. Selten ist davon die Rede. Würde man auf andere Weise entschädigt, so wäre dieses selbst zu verschmerzen. Einmal schreibt er: »Eine weit angenehmere Musik als Capocci's leidiges Oratorium sind mir die Pifferari, die jetzt zu zwei in Rom herumziehen und alle Marienbilder mit ihren Dudelsackmelodien anschnarren. Ich werde nicht satt ihnen zuzuhören. Graf St— sagt mir, dass Meyerbeer dieselbe Canzone hatte und oft rief: Das ist mir lieber als ein Concert. Ich werde alle Tage um 6 Uhr Früh mit einer solchen Melodie geweckt. Man soll doch den Pastoral aus Händel's Messias vorspielen, das ist eine Pifferarimelodie.« (S. 313.) Wenn ein echter und gerechter Tourist so etwas schreibt, dann passt es zu dem Uebrigen, aber für einen Musikgeschichtsforscher ist das Gesagte doch gar dürftig. Ein solcher müsste, wenn er diese uralte Musikweise hört, alle Gemäldegalerien und alten Statuen um sich her vergessen und der Sache auf den Grund gehen, denn für den Musiker ist dieses die Antike.

Ambros trug sich aber mit verschiedenen Zwecken, und seine Componisten-Thätigkeit spielte damals noch eine bedeutende Rolle. In Florenz trat er Becker und seinem später berühmt gewordenen Quartett nahe; er hatte unter andern eine vollkommen componirte Sonate für Violine und Clavier in seinem Reisesack, welche von diesen dort gespielt wurde, später von Liszt und Sivori in Rom. Letzteres geschah am 22. December 1865 (auf der zweiten Reise) und Ambros schreibt darüber an seine Frau:

»Tief in der Nacht gehe ich noch her, um Dir meinen Triumph zu melden, dass der heutige Musikabend bei M— (denn heut erst fand er statt) glorios ausgefallen ist. Die Sonate, von Liszt und Sivori über alle Menschenbegriffe gespielt, hat im Wortverstande Furore gemacht. Die Gesellschaft war brillant, die vielleicht Sterbsten »»notabeln«« nur so, aber auch der erste Sänger der päpstlichen Kapelle war da, der Leibarzt Doctor N. N., ferner Se. Excellenz Freiherr von Bach u. s. w. u. s. w. Wie die Herren spielten, hätte man eine Messe lesen hören können, so schwelgte war die Stille, nach jedem Satze rasender Beifall, beim Andante aber schmolz Geistlich und Weltlich. Ich wurde aus meinem Winkelchen, in das ich mich bescheiden gedrückt, im Triumphe hervorgeholt, die Monsignori waren höchst liebenswürdig. Graf Bach ebenfalls und der vollende Liszt in seiner energischen Weise lest sagte, »es giebt in Deutschland — und auch sonst — recht viele Leute, die Sie um das beneiden würden«, stiegen die Actien noch rascher. Monsignore Halla liess sich von mir meine Adresse geben aufschreiben und sagte: »Ich denke es wäre Ihnen lieb, Sr. Heiligkeit vorgestellt zu werden?« Ich werde also wohl nächstens den Befehl erhalten, mich zu der und der Stunde im Vatican einzufinden. Als ich aber heimgehen wollte, fand ich im Vorzimmer meinen Hut — — bekränzt. Ich habe dieselbe meinem lieben schwermerischen Abelhardes-H— im Verdacht, der mit der ganzen Liebe eines sechzehnjährigen Jünglingsherzens an mir hängt. Die grossen Herren machten mir ordentlich den Hof und der Leibarzt der die Böhme ist (den Namen habe ich glücklich vergessen) erklärte, weil dieser Landsmann auf mir stolz, wie ich auch heranahen u. s. w. Kurz, das ist der grösste Erfolg gewesen, den ich je bisher gehabt! Merkwürdig aber ist und bleibt, dass ich nach Rom reisen musste, damit ich einmal ordentlich durchdringe. Morgen holt mich Liszt um drei Uhr ab, weil mich auch die Fürstin W— zu sehen begehrt. Aber auch dem guten Grafen St— und seiner Gemahlin, die nicht blos hochadelige, sondern auch hochedle Menschen sind, leuchteten vor Freude die Augen. Sie möchten mich am liebsten in Gold fassen, alle Augenblicke holt er mich oder sie, ich muss bis zu Tische, oder oft ihnen wohlgefahren oder Abends in die Loge kommen u. s. w. Du sagst es mir, denn Du kennst mich gewiss nicht als eitlen Ruhmsüchtigen, dass ich Dir alles dieses so ausführlich schreibe, aber ich bin überzeugt, dass es auch Dir, Du liebe Seele, und unseren ganzen lieben Kleinen innerlich wohl thun wird. Gott vergilt mir jetzt überreich schwere Arbeits- und Leidenstage, die ich durchgemacht. Gott gebe, Gott dieser Reise einen Wendepunkt bezeichnen möge!« (S. 245—246.)

Gewissermaassen ist dieser Wunsch auch in Erfüllung gegangen, denn bald darauf kam Ambros von Prag nach Wien und damit anscheinend in bessere Verhältnisse. Die »Sonate« hat sich in meinem Leben doch eine gewisse Mission erfüllt und vielleicht wird die ihr gewidmete Zärtlichkeit manchen geeignet sein, auch die Theilnahme fernstehender Leser zu erregen. Der nächste durch sie erreichte Zweck war die Audienz bei Papst Pius IX. am 14. Dec. 1865. Den Bericht hierüber von Ambros wird man gern lesen. Er schreibt:

»Ich war auf halb ein Uhr bestellt, war noch also zu angemessener Zeit in den Audienzsaal, weisse Cravatte und Weste, Schuhe u. s. w. und fuhr in den Vatican. Auf der Treppe begegnete mir Liszt, warf einen prüfenden Blick auf mich und rief emphatisch: »Sie sehen vortrefflich aus!« Dann ermahnte er mich nur ja recht aufzuschauen zu sein. »Se. Heiligkeit hat etwas ungemein Imponirendes, ich bin doch gewohnt gewesen mit grossen Herren ungezwirt umzugehen, aber vor dem Papste war ich das erstemal recht befangen, da meint man sich fast zusammenschrumpfen, obwohl er die Liebe und Güte selbst ist.« Mit diesem guten Rathe entliess er mich. Durch endlose Vorzimmer mit Schweizergarden u. s. w. gelangte ich endlich ins Atrium, wo mich einige junge Geistliche sehr freundlich empfingen. Nach einer kleinen Weile hiess man mich eintreten, es war noch erst ein Vorcabinet, wo Monsignore Pacca in seiner freundlichen Art mich noch lächelnd, noch bei der Hand fasste und im folgenden Cabinet Sr. Heiligkeit präsentirte. Der Papst reichte mir die Hand zum Kusse und sagte in wohlwollendstem Tone: »Also sein Sie nicht Professor, Sie sind in Musikangelegenheiten thätig.« Mit diesen Worten

bemerkt in mir von und jede Befangenheit, ich setzte in einem Italienisch über welches Fornasari im Himmel seine Freude gehabt haben muss, dem Papste das Nöthige auseinander, und als ich schliesslich eine Halb-Bitte wagen das im Excommunication versperrten Kapellarchive vorzubringen wagte, sagte der Papst herzgütig: »Warum nicht? — unter Aufsicht dieses andern Capitano können Sie es benutzen.« So währte das Gespräch ziemlich lange der Papst sass, ich stand drei Schritte vor ihm, er sah mich immerfort mit freundlichen Augen fast väterlich an. Endlich reichte er mir abermals den Hand zum Kusse und sagte: »Ich bestätige Sie, mein lieber Sohn (figlio mio) und so (er segnete) segne ich Sie, Ihre Frau und Ihre Kinder.« Dabei brach ein Strom von Liebe und Güte aus seinen Augen und er lächelte mit einem wahrhaft himmlischen Ausdruck. Ich bin diesmal am heiligen Abend nicht im Rom und kann Euch keine Christgeschenke geben, aber als Christgeschenk sende ich Euch den väterlichen Segen eines Heiligen. Denn den Eindruck eines lieben sanften Erlösers, eines verkörperten Engels machte mir der Papst!« (S. 809—810.)

Ueber das bekannte Buch von A. Stahr »Ein Jahr in Italien« schreibt er ohne sonderliche Verschämung folgende lieblose Kritik: »Adolf Stahr hat sich in seinem berühmten ‚Ein Jahr in Italien' allerdings und bis zum Seitenstechen angestrengt, um Goethe nicht zu erreichen, sondern womöglich zu überbieten, er hat sogar ‚römische Elegien' und ‚venetianische Epigramme' in den Text seines Reisehandbuches einzuflechten nicht vergessen, und es nicht verschmäht, gelegentlich auch ein wenig auf Heinrich Heine's Lyra zu klimpern. Trotz der grossen Contrahenten, welche er seiner archäologischen und philologischen Gelehrsamkeit, seinem Liberalismus und poetischen Blick u. s. w. auferlegt, und trotzdem er nichts unterlassen hat, um als ein dreieiniger Winckelmann-Lessing-Goethe dazustehen, könnten wir leider nicht umhin zu sagen u. s. w. (S. 183.) Hier sollte der vielwissende Herr an den Ausspruch vom Splitter und Balken denkend doch lieber geschwiegen haben. Es handelte sich ja um einen norddeutschen Leidensgefährten. Denn an derselben Geltendmachung aller Vielwisserei krankte auch unsere Ambros, und sie war wesentlich Ursache, dass ein Hauptwerk von ihm nur höchst unvollkommen erreicht wurde, noch viel unvollkommener, als nach der Ansicht der grossen Menge der Fall gewesen ist — Ambros verstand ebenso gut die Kunst als Stahr, mit Hülfe der grossen Tagesblätter und Journale für sich Stimmung zu machen.

Die Worte über Stahr stehen in einem Aufsatze, welcher den Historiker Gregorovius feiert. Dieser Aufsatz und ein anderer über den römischen Pater Theiner prangen hier in einem besonderen Kapitel als »Zwei Charakterköpfe«. Vermuthlich ist diese Ueberschrift schon von Ambros selbst erfunden, als er die Arbeit für eine Zeitung bestimmte und dort zuerst drucken liess. Nachweise darüber fehlen in der vorliegenden Sammlung. Wenn diesen Charakterköpfe sind — dann sind es wenigstens sehr billige — wir meinen die aufgelegten Zeichnungen von denselben. Pater Theiner war päpstlicher Archivar und ein Gegner der Jesuiten, welchen es endlich eben gelang ihn aus dem Amte zu entfernen. Soviel las man seiner Zeit in allen Zeitungen, und mehr bietet auch der Charakterkopf von Ambros nicht, denn die Neuigkeit, nach welcher er von Liszt freundlich an Pater Theiner und von Pater Theiner freundlich an den Hüter einer musikalischen Bibliothek empfohlen wurde, dürfte doch wohl keinen Anspruch auf historische Wichtigkeit erheben. Tiefere Einblicke in den eigentlichen Sachverhalt, in die Gründe welche bewirkten, dass Theiner unterlag und die Jesuiten obsiegten, sucht man hier vergebens, ohne irgend eine Kenntniss davon, malte Ambros ganz einseitig seinen Charakterkopf, d. h. eine unbedingte Lobrede auf Theiner, colorirt mit Stichelreien auf die Jesuiten. Wie verfehlt dieses Bild ist, kann man heute schon beurtheilen, nachdem so viele Beweise davon zu Tage gekommen sind, dass Theiner als päpstlicher Archivar von dem ihm Anvertrauten einen unstatthaften Gebrauch machte. Er mälderte nicht nur die strengen Vorschriften — was nur üblich war — sondern er überliess sie auch hauptsächlich (wie es scheint) an Parteizwecken, und handelte dadurch unehrenhaft. Kein Bild ist also ein anderes, als das hier skizzirte. Für alle Fälle aber ein solches, welches einen musikalischen Schriftsteller nicht im mindesten interessiren oder zur Darstellung reizen kann, es sei denn, dass dieser nach Touristenart populäre Tagesstoffe in Artikeln verarbeiten muss, um die Wirthshausrechnungen zu bezahlen. Aber dann ist doch wahrlich kein Grund mehr vorhanden, die von hierher bezogenen und wenig wissenden Touristen durch so hoch zu heben. Von dem anderen Charakterkopf ist so ziemlich dasselbe zu sagen. Ueber die Geschichte Roms im Mittelalter von Gregorovius sagt Ambros uns nichts Neues, es ist ein gründliches und schönes Werk, welches auch die verdiente Anerkennung in reichem Maasse gefunden hat, dass dieser Schriftsteller gehört zu denen, welche im Sonnenlichte der öffentlichen Gunst stehen. Aber für die Mängel von Gregorovius, welche durch die Monographie desselben über Lucrezia Borgia überdies grell hervor getreten sind, hat Ambros wieder kein Verständniss. Wie sollte er auch? Sind es doch dieselben Mängel, welche sich in seiner eigenen Geschichtsdarstellung in verstärktem Maasse zeigen. Uebrigens wiederholen wir, dass die Beurtheilung des Geschichts- und Reisebeschreibers Gregorovius ebenfalls keine Aufgabe für einen musikalischen Schriftsteller ist. Für ihn sind all diese Allotrien, denen er nur bis zu einer gewissen Grenze nachgehen darf, wenn es nicht Schaden nehmen will. Hierbei bekommt Ambros selber eine Ahnung davon, indem er einen Aufsatz über »Artistisch-Internationales« mit folgenden Worten schliesst: »Ich habe dem Leser eigentlich eben noch von dem Emporblühen der deutschen Musik in Italien erzählen wollen, vom Verein ‚Cherubini' in Florenz, von Abramo Basevi und dem wackeren Verleger Guido, vom Florentiner Quartett und vom Quartett Pinelli in Rom — ich wollte ferner erzählen, wie deutsche Poesie durch die Bemühung trefflicher Männer wie Julius Schanz in Venedig (früher in Como) in Italien von Tag zu Tag an Boden gewinnt, und so meinen Thema des Anfangs durchführen, dass sich die Völker im steigenden Verkehr mehr und mehr kennen und schätzen lernen — aber es ist mir gegangen (ergangen) wie so oft in Italien: ich habe mich zu lange zwischen Gemälden und in Maler-Ateliers aufgehalten!« (S. 121—122.) Eine ganz richtige Selbsterkenntniss — und mit einer solchen wir die Besprechung einer Publication beschliessen, welche ohne Uebertreibung als überflüssig bezeichnet werden kann.

Italienische Dichter- und Künstler-Profile. Kritische Essays von **Marius Roeder**. Leipzig, Louis Senf. XII und 247 Seiten gr. 8. Pr. 3 ℳ.

Der Autor hätte der Deutlichkeit halber vielleicht besser gesagt »Mailändische Dichter- u. s. w. Profile«, denn die von ihm besprochenen oder richtiger gefeierten Künstler wirken und wohnen sämmtlich in Mailand, wie er denn auch sein hübsches Buch der Frau einer dortigen, ihm befreundeten Künstlerinnen Eugenie Mylius gewidmet hat.

Ferner wär es — ebenfalls der Deutlichkeit halber — nicht wohlgethan den Musiker, von welchen ausführlich die Rede ist, mit unter die Künstler zu stecken. Durch das Blatt »Inhalt« wird man auch nicht klüger, denn dieses enthält 12 kahle Namen, und vielleicht nicht jeder Italiener weiss, welche unter ihnen der poetischen oder der musikalischen oder der bildenden Kunst angehören, von dem deutschen Leser, für welchen das Buch doch bestimmt ist, kann man solches noch viel weniger verlangen. Wir setzen die alphabetische Inhaltsreihe hier her und fügen es Klammer dasjenige hinzu, was der Verfasser doch sehr leicht hätte beschreiben können.

1. *Amicis, Edmondo de* (Verfasser von Soldatengeschichten, Reisebeschreibungen u. s. w.).
*2. *Bazzini, Antonio* (Geiger und Componist).
3. *Bersezio, Vittorio* (Schauspieldichter).
*4. *Boito, Arrigo* (Componist der neuesten Schule, Wagnerianer und Dachianer).
5. *Carducci, Giosuè* (Dichter der classischen Richtung).
6. *Cossa, Pietro* (bedeutender dramatischer Dichter).
7. *Cremona* (Maler der neuesten Schule).
†8. *Farina, Salvatore* (Novellist, zur Zeit noch Redacteur der »Gazzetta musicale« in Mailand).
*9. *Foroni, Jacopo* (bedeutender Instrumentalcomponist).
10. *Gallina, Giacinto* (Schauspieldichter).
11. *Giacosa, Giuseppe* (Schauspieldichter).
*12. *Mazzucato, Alberto* (Componist und Kritiker, Vorarbeiter der neuesten Richtung als Redacteur der Gazzetta musicale und Lehrer am Mailänder Conservatorium).
13. *Mengoni, Giuseppe* (Baumeister).
14. *Pagliano, Eleuterio* (Maler).
15. *Stecchetti, Lorenzo* (Dichter der realistischen Richtung).

Diese Herrschaften füllen das Büchlein bis Seite 178. Es folgen dann anhangsweise noch fünf Aufsätze über: Spanische Kunst auf der Pariser Ausstellung — den Carneval von Mailand — die Oper Mefistofele von Boito — den Osterfest in Rom — und deutsche Musik in Italien.

Das Wort »Italiener« in dem allgemeinen Sinne verstanden, welchen wir geographisch und politisch damit verbinden, ist es sehr leicht, in dem Buche Rödiger's grosse Lücken und Mängel zu entdecken. Wenn aber der Leser in freundliche Erwägung zieht, dass diese bekanntlich schon in verschiedenen Zeitschriften erschienenen Aufsätze von Mailand aus und eigentlich auch für Mailand — nämlich in der Absicht, tüchtige brave Künstler in weiteren Kreisen bekannt zu machen, oder ihnen Annehmlichkeiten zu sagen — geschrieben sind, so wird man Vieles darin finden, was sowohl unterhaltend als belehrend ist. Mit dem vorstehend besprochenen Buche von Ambros verglichen, sticht fast jede Seite bei Rödiger durch Kenntniss und Darstellung vortheilhaft hervor.

Der Herr Verfasser spricht über die Sachlage und seine Absichten in einem »Vorwort« sehr deutlich, aus welchem hier deshalb die Hauptsätze mitgetheilt werden sollen.

»Vorwort. Das individuelle Geistesleben und die idealistischen Bestrebungen der jüngeren und jüngsten italienischen Künstlergeneration ist bisher, soviel mir bekannt, nie von competenter Seite recht eingehend gewürdigt worden. Theils glaubten einige vorurtheilsvolle, sich als ersatzlich um den Gang der modernen italienischen Kunstgeschichte kümmernde Kritiker, es sei denn, ihrer Ansicht nach Alles in sich abgeschlossen und erstarrt, wohlfeil so bekannte Wort »Decadenza« abgethan zu haben; entweder weil ihnen die Zeit und Gelegenheit mangelte, sich eingehend mit dem heikligen Gegenstand zu befassen, oder wie in den meisten Fällen ihnen die bekannte Manier und Geringschätzung unserer italienischen Kunst lediglich ergötzlich erschien. Dazu ist von ganz berufenster Seite, namentlich aus Reiseberichterstattern, soviel Falsches, Flaches und durchaus Unhaltbares in die weite Welt hinaus berichtet worden (heutzutage glaube man ja ohnehin jeder Italien Betretende berechtigt, seine mehr oder weniger wichtigen Tagebuchnotizen der Nachwelt vermittelst Publication nicht entziehen zu dürfen und daher denn noch in jährlich der ohnehin schon schwer überladene Büchermarkt mit einem meist recht kurzlebigen, meistentheils aber ganz uninteressanten Product überschwemmt wird), dass einem gewissen Theil des gebildeten Publicums, welches auch ehrlich, mit jeglichem Vorurtheile frei, in der Reihe seiner Freunde will, an auch all dem Gesagten gerecht werden kann, wenn ihr Urtheil über die neueren italienischen Kunstbestrebungen ein schiefes ist. Es ist dem Verfasser während seines langjährigen Aufenthaltes in Italien oft passirt, dass Touristen, Bekannte und Freunde aus der Heimath, welche ihre Schweizerreise über den Splügen oder St. Gotthard ausdehnten, um auch ein mal ein Stück Italien gesehen zu haben, ihn mit Staunen und Ueberraschung fragten, warum denn die italienische moderne Kunst, mit Ausnahme vielleicht der fabrikmässig betriebenen Sculptur im Auslande ganz besonders aber in Deutschland, in solch schlechtem Rufe und sogar in Misscredit stehe, dass man fast nur mit Verachtung oder einem mitleidigen Achselzucken von ihr spricht, während ihnen sich eben diese Touristen bei ihren Wanderungen durch die Städte (wenn die reichen Punkte der Apenninhalbinsel), bei Besuch aus den alljährlich stattfindenden nationalen Kunstausstellungen, Einführung in Ateliers bedeutender Künstler, Frequenz von Oper und Schauspiel, vom Gegentheil überzeugten!

Sie Alle sprechen nur von dem blühenden, frisch pulsirenden Leben, welches unter der welschen Künstlercolonie herrsche und welch jede andere Confession eher zulasse, als so etwas zu denken, umsomehr, da die neueren Bestrebungen wenn auch nicht alle gleich praktisch anwendbar, so doch entschieden auf gesunder Basis beruhten. Den Grund dieser weitverbreiteten falschen Anschauungsweise aus hier zu Tage liegenden Thatsachen glaube ich eben in kurzen Worten hiermit erörtert zu haben.

Die alten, sich immer wiederholenden Gemeinplätze verbieten Märchen, dass beispielsweise die Musik in Giuseppe Verdi ihren letzten nationalen Vertreter gefunden, und mit seinem Ableben das national-italienische Element in der Musik gleichfalls zu Grabe getragen werden würde, dass keinem guten Maler mehr existiren, dass italienisch moderne Architekten Chimären und Hirngespinnste sind, dass endlich die Meistersänger ihren *plat de jour* tüchtig mit Cayennepfeffer vermischt und ganz französischem Recept gebraut, dass z. B. Ponchielli als *ein pauvre* jeder Haarschnitten Bauwerk servirten — und was dergleichen mehr ist, aus festsitzenden Traditionen bei den meisten (Gott sei Dank nicht allen) Italienforschern geworden — und selbst wenn man sich gelegentlich und handgreiflich vom Gegentheil überzeugt, ihm uns wiele zu tragen, ähnlich so besteht, am allermeisten aber (die Ansicht) der wirklich grossen nationalen Entwicklung, die sich momentan in Italien vollzieht und deren Spuren sich in erster Linie in den Kunstbestrebungen zeigen, so wenig in die localen Verhältnisse eingeweiht, um Spreu vom Weizen scheiden zu können.

Seit geraumer Zeit in Italien ansässig, und selbst einigen nicht unerheblichen Verdienst um Einführung guter classischer und moderner Musik lassend, in steten Verkehr mit den Künstlern, Dichtern, Schriftstellern und Gelehrten, lernen ich einen richtigen unverfälschten Einblick in den Gang der Dinge und hielt ich es meinen italienischen Freunden gegenüber für eine Ehrensache, diesen Schandfleck, soweit es meine Kräfte gestatteten, auszumerzen, und und und das Landsleute reinen, unverfälschten Wein, die Sachlage der Dinge betreffend, einzuschenken hat.

Die Vielseitigkeit der italienischen, besonders der Mailänder Künstlerschaft, einem ewigen Ameisenhaufen vergleichbar, weshalb mit viel zu interessant, als dem ich nicht verschweigen sollte, es müsste in Missdeutungen in den gebildeten, sich mit Kunst und Literatur beschäftigenden Kreisen dieselben Sympathien erwecken, wie es mit dem Verfasser dieses Essays geschah, und veröffentlichte um sonst aus, und doch unter dem Pseudonym hero Miedinar (die Mehrzahl der hier vorliegenden Skizzen als Feuilletons in einigen der gelesensten deutschen Blätter.«

Auf Anrathen von Freunden erscheinen jene Artikel von hier in Buchform, obzwar es gar nicht in meiner ursprünglichen Absicht lag, nämlich deshalb nicht, weil die lose Form und der Plauderton sich im Feuilleton besser ausnehmen, als in einem besonderen Werke. Der Verfasser bittet von einstandlen dienen sich so wie es ist gefallen zu lassen und schon guten Willen für die That zu nehmen. »Ein anderes Mal soll's dann besser werden« d. h. diesen leichtbepackten Vorläufer sollen später Studien folgen, welche mehr den Anspruch erheben dürfen, streng wissenschaftlich zu sein. Wir können aber auch mit dem, was jetzt vorliegt, einstweilen recht wohl zufrieden sein.

Die vorhin gegebene Uebersicht hat uns schon gelehrt, dass unter den 15 Freunden verhältnissmässig nur wenige Musiker sich befinden, nämlich nur die vier mit Sterne bezeichneten Bazzini, Boito, Faccio und Mazzucato; als Redacteur der bekannten Ricordi'schen Musikzeitung in Mailand gehört auch noch der Novellist Farina hierher. Von diesen ist Arrigo Boito (spr. jo) für welchen der Autor noch besonders erwärmt. Er widmet ihm zuerst einen biographischen und sodann seinem Hauptwerke dem Mefistofele noch einen eingehenden kritischen Artikel. Letzteren theilen wir unsern Lesern

mit als genügende Probe von des Verfassers Darstellung und zugleich als Vermittlung der Bekanntschaft mit einem Meißner Musiker, dessen Werk als ein Zeichen der Zeit immerhin sehr beachtenswerth ist.

(Schluss folgt.)

Für Clavier

Wilhelm Maria Puchtler. Scherzo. Ein Concertstück für Pianoforte Op. 20 Pr. 2 ℳ 30 ₰ Braunschweig, Julius Bauer 1880

Von dem fleissigen Componisten haben wir bereits einige Werke zur Anzeige gebracht und konnten als erfreulicherweise lobend anerkennen, namentlich seine gelungenen Zigeunerweisen. Auch von anderer Seite sind Compositionen von ihm in diesen Blättern rühmend besprochen. In frischer Erinnerung ist uns u. a. die Besprechung seines »Decameron«, der wir unsererseits vollkommen beipflichten. Das vorliegende Scherzo in D-moll zeugt ebenfalls von dem nicht gewöhnlichen Talent, Geschmack und Geist des Verfassers. Es bewegt sich nicht auf der breiten Heerstrasse, weiss sich andererseits aber auch von Gesuchtheit frei zu halten, daneben ist es gut claviermässig geschrieben. Der Componist bezeichnet es als Concertstück, doch ist es jedem einigermaassen fertigen Spieler sehr wohl zugänglich. Eine stellenweise unruhige Modulation dürfte man ihm anfangs vielleicht zum Vorwurf machen, aber es ist nicht derart, dass es schwer hielte, sich hinein und zurecht zu finden. Unserer Meinung nach würde das Stück durch etwas gedrängtere Fassung gewonnen haben; jetzt freilich muss man es nehmen, wie es ist, höchstens könnte man Kürzungsvorschläge machen, wenn wir uns bei einem derartigen Werk jedoch höchst ungern bequemen. Möglich auch, dass es Anderen nicht zu lang erscheint. Jedenfalls ist es sehr charakteristisch, solide und deshalb empfehlenswerth. Ihr schöner ruhiger Mittelsatz, das sei noch erwähnt, gewährt wohlthuende Abwechselung und erhöht wesentlich die Wirkung des Stückes. *Prdt.*

Karl Savenhold. Fünf Walzer für Pianoforte. Pr. 2 ℳ Offenbach a. M., Joh. André.

— Bescheiden auftretende, kurze und nicht schwer zu spielende Weisen, denen ihr solid-gefälliger Charakter Freunde erwerben wird.

Mefistofele.

Grosse Oper in fünf Acten. Poesie und Musik von Arrigo Boito.

Habent sua fata — nicht nur Bücher, sondern noch in viel höherem Grade die Opern. Besonders aber in Italien, da man massenhafte Productionen auf diesem Gebiet sich sehr oft von unberufenster Seite) das Publikum auf eine falsche Fährte geleitet und dessen unbefangenes Urtheil erheblich getrübt und beeinträchtigt hat. Wer in den letzten Jahren die unglaubliche Productivität der neu-italienischen Schule aufmerksam verfolgt hat, wird mit gerechtem Staunen einen diese Werke durchwehenden Zug wahrgenommen haben, der so erfreulich er auch scheinbar ist, dennoch bei den leichtdenkenden und leicht schreibenden Italienern kaum erfreuliche Resultate liefern konnte, und dies aus sehr natürlichen Gründen. Das bedenkliche Symptom, dessen ich oben erwähnte, ist die »Wagneromanie«, und wer die extensiv leichte Auffassungsgabe und frappante Nachahmungskraft dieses liebenswürdigen Völkchens kennt, dürfte sich nicht darüber wundern, wahrzunehmen, dass zuweilen die gelungensten Sachen zu Tage gefördert werden. Es war dies so ein *Mixtum compositum* von italienischer Dilettantenhaftigkeit, mit etwas neu-französischem Hyperromantismus und namentlich Wagner'scher Instrumentation untermischt. Doch versteht es sich, bei der bekannten Oberflächlichkeit der Herren Italiener und dem ihnen fast gänzlich abgehenden Sinn für grössere Formen, wie sie uns die classische und nach-classische Periode überliefert hat, dass von selbst dann die tollsten Missgeburten erschienen. Fiasko über Fiasko, allgemeine Klage des conservativen und reactionären Journalismus über die verderblichen Folgen der Zukunfts-Musikgenossen in transalpinische Provinzen und die ewigen Lamentationen über die entschwundene schöne Zeit, in welcher der Hirngenius von Pesaro, Costa und Bergamo das gewaltige Scepter führte, in welcher man mit Trauerbegleitung zu Grabe getragen wurde, und der Heldentenor seine Romanze mit der Tromba obligata aus die Weite im bekannten Dreivierteltakt mit wirksam angebrachten Fermaten dem Publikum in die Ohren schrie! *Tempi passati — e non torneranno più!* denn selbst der allgewaltige Herrscher Giuseppe Verdi hat dem alten Schlendrian mit der Aida und dem Requiem ein herzliches Valet gesagt, und so der jüngeren Generation eine prächtige Perspective eröffnet, welche mit gründlichen Studien (und hier liegt der Haken) zu den erfreulichsten Resultaten führen kann. — Dies die kleine Vorrede. — Jetzt zu unserm Helden. — Vor sieben Jahren wurde Mefistofele — Oper in 5 Acten (d. h. Prolog und 4 Acte), Poesie und Musik von Arrigo Boito — zum ersten Mal im Scalatheater in Mailand zur Aufführung gebracht, und trotzdem der Autor der *enfant gâté* der gesammten Mailänder Aristokratie war, selbst bekannte Marquisen und Gräfinnen zu dieser *première* etwas Unerhörtes vollbrachten, nämlich im Parterre stehend der Aufführung beizuwohnen, denn alle Plätze vergriffen waren und man die fabelhaftesten Preise für einen Perquetsitz zahlte, trotzdem dann doch dem Prolog des Enthusiasmus kein Ende nehmen wollte, und die ehrwürdigen Mauern der Scala zu einem ähnlichen Beifallssturm selten, war das Ende eben *bonis bonis* das colossalste Fiasco. »*Les extrêmes se touchent*«. Die Gemüther der Parteien waren dermassen erregt, dass die Gegner nicht duldeten, dass weiter gesungen werde, und unter Gejohle und Geplärre unter dem schrecklichsten Lärm die Oper kaum zu Ende gebracht wurde. Nachdem die Quästur eingeschritten war, um nach Kräften die Ordnung wieder herzustellen, gestaltete sich doch diese Angelegenheit doch so, dass sich der Impresario ein Fämerlos ideale, denn sie vorher hatte die Scala sie so gedrückt volles Haus gesehen, und dies kam natürlich der Tasche des Unternehmers recht sehr zu statten. Ich glaube, die Oper wurde noch vier bis fünf Mal, getheilt, d. h. die Hälfte heute und die andere Hälfte morgen, gegeben — denn die Dauer des Modells in seiner Urgestalt war ungefähr fünf bis sechs Stunden. — Warum nun dieses Fiasco, welches denn doch schliesslich einen von dessen war, wo es sich um eine ganz gewaltige Principienfrage handelte? Die Frage ist eigentlich sehr leicht zu beantworten, dennoch muss man erst eine kleine Idee davon haben, wer Arrigo Boito ist und was er will. — Boito ist Literat, Dichter und Musiker von idealster Anlage, eminentestem Talent und gediegensten Studien. Glühendster Verehrer der deutschen Schule, namentlich einer der couragirtesten Wagnerianer, dessen sich die apostolische Halbinsel rühmen kann, — geht er trotzdem seine eigenen Wege und ist nicht als blinder Nachahmer, als Eklektiker im weiteren Sinne zu betrachten. Er will Gewaltiges, sowohl in Poesie, wie in Musik, — seine Ideen sind

himmelstürmend, wenn es sich um Kraft und Grossartigkeit handelt — wundervoll aetherpoetisch, wenn er romantische Situationen malt und von einem Hauch durchweht, der stark an die farbenstrahlende orientalische Poesie gemahnt. Alles das, was er giebt, hat Hand und Fuss, und wenn er kraft seiner Jugend nicht immer das zu Stande bringt, was ihm seine reiche Phantasie in glänzendster Fülle ausmalt, so ist das die alte Geschichte von Wollen und Können. Er hat das Sujet der beiden Faust-Theile ganz gewaltig erfasst, und seine hochpoetische Auffassung aller, selbst der scheinbar nebensächlichsten Einzelheiten, gehört zum Grossartigsten, was mir je vorgekommen. Er hat eben Neues in Hülle und Fülle aus seiner Riesenpartitur geboten, und dies will heut zu Tage in unserer productionsarmen Zeit sehr viel bedeuten. Man muss nur sehen, wie und in welcher Gestalt uns die moderne musikalische Kost verabreicht wird, um das immense Talent Boito's nach allen Seiten hin würdigen zu können. Er hat mit merkwürdigem scenischem Geschick es verstanden, die Mephistogestalt zur Centralperson seines musikalischen Dramas zu machen, ohne nur irgend wie dem Altmeister Goethe und seinem unvergänglichen Geiste zu nahe zu treten. Margarethe erscheint nur kurz in der Gartenscene und beim Brett im Kerker, welches mit ihrem Tode endet. Das Werk erhielt sowohl in Bologna als auch in Venedig — nach durchgegangener genauer Revision Seitens des Autors, und nachdem der Rothstift seine gehörige Schuldigkeit gethan — einen ungeheuerlichen Erfolg. — Nach dem Misserfolg und der Mailänder Niederlage machte sich Boito sogleich an zwei ganz gewaltige Sujets »Nero und Leandro« und »Nerone« — natürlich sowohl Text als Musik von ihm. — Doch der Mefistofele liess ihn nicht ruhen — er cassirte einen ganzen Akt — strich hier und dort Längen, und es gelang ihm im vergangenen Herbst den Mefistofele in neuer Gestalt in Bologna zur Aufführung zu bringen. Der Erfolg war ein unerhörter — und wohlverdienter. Boito »Eroberte sich damals die Grösse einer neuen musikalischen Aera seines Vaterlandes«, und die musikalische Welt hat an ihn die höchsten Ansprüche zu stellen. — Der Prolog spielt im Himmel — die Decoration stellt hinter einer Gaze den Himmel mit blitzenden Sternbildern vor — und Alles, was singt — mit Ausnahme der Erscheinung des Mefisto — ist unsichtbar. Der Prolog ist eine Offenbarung. Eine titanische Kraft mit durchwuchtiger Hand hat diese gewaltige tonale und melodische Steigerung des Schlusschores geschaffen, und der schlagendste Beweis für die Wirkung auf den Zuhörer ist der, dass selbst das Publikum, das den hohen musikalischen Werth dieses Theiles nicht zu würdigen wusste, so mit in den Strudel hineingezogen wurde, dass sein entfesselter Enthusiasmus keine Grenzen kannte. — Es war seit Jahrzehnten das erste Mal, dass das venetianische Publikum eine Oper ohne das in italienischen Theatern herrschende Geschwätz anhörte. Eine Todtenstille herrschte im Saal, nur durch die enthusiastischen Beifallsbezeugungen unterbrochen. — Boito hatte 85 Hervorrufe, die eigentlich in Italien garnichts sagen wollen, da es jetzt in der Mode ist, den Componisten auch bei der geringsten Gelegenheit aus den Coulissen herauszuziehen und ihn bogen- malgré dem Publikum zu präsentiren, — hier jedoch fällt die grosse Anzahl der Hervorrufe um so gewichtiger in die Wagschale, als wir es mit einem durchaus ernsten Werk zu thun haben, welches alles Sensationshafte vermeidet, und somit durchaus nicht den Beifall des Publikums provocirt. Die Aufführungen des Mefistofele in Bologna und Venedig sind denkwürdige Ereignisse, und der Erfolg widerlegt aufs Schlagendste eine besonders in Deutschland verbreitete und höchst voreilige Meinung, dass Italien und Italiener, was Musik anbetrifft, zu jedem höheren Streben und zur idealen Ausbildung ihres Kunstgeschmacks unfähig seien. Möge es Boito gelingen, auch fernerhin seinem Streben vollen Ausdruck zu geben, und wünsche ich, dass dem nachahmenswerthen Beispiel die Jüngeren zu anhaltendem Studium anspornen möge. Talent ist in Italien in Hülle und Fülle, und möge die Zeit nicht ferne sein, in welcher eine neue Aera edlen Zielen zustrebend, für die Italiener aufgehe. Boito hat ein unsagbares Verdienst — der Mitwelt gezeigt zu haben, was die Italiener können, wenn sie wollen.

Betrachten wir zuerst einmal in kurzen Zügen, welchen Standpunkt der Dichter-Componist dem Goethe'schen Faust gegenüber einnimmt. Tiefer Kenner des deutschen Idioms, ist er ihm in ganz ausgezeichneter Weise gelungen, den Grundcharakter des ja so echt deutschen Faust in überraschender Vollkommenheit wiederzugeben. Man muss genau die italienische Sprache und die eigenthümliche classisch-toskanische Phraseologie kennen, — die, streng genommen, dem germanisch-urwüchsigen Meister Goethe's so ganz entgegen steht, — um nach Verhältniss schätzen und würdigen zu können, mit welcher Meisterhand Boito das unvergängliche Werk italienisirt hat. Es sind Strophen und ganze Dialoge darin, welche man getrost Goethe an die Seite stellen kann, und eigenthümlicher Weise (dies natürlich durch das Wesen und Charakter der Sprache bedingt) machen sich hier und dort Phrasen viel besser, weil sie italienisch sind. Ich erinnere nur an den wunderbaren »Prolog im Himmel« — und den »classischen Sabbath« (Notte del Sabba classico). Boito begnügte sich nicht damit, nur Goethe zu studiren, — dessen Faust (so allgewaltig und universell er ja ist) konnte ihm nicht in Allem genügen. Hauptgrund dieses merkwürdig erscheinenden Thatsache war der, dass Mephisto Hauptperson wurde, und somit das grösste Interesse, der Schwerpunkt der Handlung, in ihm, in seiner mysteriösen Erscheinung concentrirt werden musste. — Es ist kaum glaublich, mit welcher Universalität und welcher grossartigen Belesenheit Boito sich alle Quellen zu eigen machte, die ihm Ausführlicheres über seine Hauptperson darboten, und er selbst sagt uns dies in der ganz curiosen Vorrede zur ersten Auflage des Librettos (unter dem Titel: *Prologo in teatro fra un critico teatrale, uno spettatore e l'autore*) in folgender Weise: »Jeder Mensch von Wissensdurst entbrannt, welcher im Leben nach Ursprung des Guten und Bösen forscht, ist Faust. Wie Salomon der biblische Faust ist, erkennen wir in Prometheus den mythologischen. Jeder Mensch, der nach dem Hohen, Unbekannten, dem Idealen strebt, ist Faust. So kannst du die Spuren seiner grossen Seele im düstern Blick des englischen Manfred ergründen, sowie unter dem grotesken Thun des spanischen Don Quixote. Jedes Jahrhundert, jedes Land, jede Epoche, sei sie künstlerisch oder historisch bedeutend — hat ihren Faust. Du weisst in deiner gediegenen Bildung besser als ich, dass sie zu die grauesten Vorzeit hinein, besonders aber in den ersten Zeit der Renaissance, alle Völker und alle Religionen Europas ihrem Cultus huldigten. Faust war Anfangs eine katholische *complainte*, dann durch die Luther'sche Idee erneuert, wurde es eine deutsche Sage zur Fabel gegen das Papstthum, wanderte dann nach Spanien aus, wo es unter Gestalt einer papistischen Legende erschien, erfunden von der düsteren Inquisitorenphantasie, nachher wurde es in England eine Puritanerballade.« — In diesem Sinne führt er dann alle Quellen bis auf Goethe und Lenau an, zeigt die verschiedenen Gestalten und Nationalitäten, unter denen die Faustsage erschien und verarbeitet wurde, und sagt dann noch folgende merkwürdigen Worte: »Die Geschichte dieses Faust-Thema gleicht seiner eigenen Legende. Dieses Thema hat eine merkwürdige Verjüngungskraft, wie der deutsche Magister selbst, — verjüngt sich trotz Altersschwäche bei Marlowe, — verjüngt sich bei Goethe, — und wenn man glaubt, seine Todesstunde habe geschlagen, ersteht er auf's Neue!

Bei Marlowe und Widmann, ersterer in seinem Drama

»Doctor Faustus«, letzteres in seiner Faustlegende, waren hauptsächlich die Werke, welche Boito neben seinem Idol dem Goethe'schen Faust übrigens studirte, und in seinem Mefistofele aus diesen obenerwähnten Werken Alles das übertrug, was der scharfen Charakterisirung seines Helden zum Vortheil gereichen konnte — so sind beispielsweise vollständige Phrasen aus Marlowe citirt und in der ersten Ausgabe des Mephisto (in der jüngeren ist es allerdings gestrichen) findet sich bei Erscheinung Mephisto's und seiner nachträglichen Verwandlung vollständig folgende Beschwörungsformel vor: »Jacobus!!! Belzebub inferni ardentis monarcha et Demogorgon! propitiamus vos, ut appareat et surgat Dragon, quod tumvraris per Jehovam, Gehennam et consecratam aquam nunc spargo, signumque crucis nunc facio. Bombo! Morcoli! Corpo!!! —« Ferner hat er den bekannten Pudel bei Goethe in einen frate grigio (grauen Klosterbruder) verwandelt. Dies allerdings aus scenischen Rücksichten, weil bei einem Pudel dem italienischen schon ohnedies zur Heiterkeit aufgelegten Publicum der platea, noch mehr Anlass dazu gegeben worden wäre. — Boito hat diesen Zug der Faustlegende Widmann's entnommen, doch findet sich der frate grigio ein solcher schon in alten Schriften und gemalten auf kon Pergamenten. In der Sujet behandelt er — Er hatte in der früheren Ausgabe an des Mephisto so ganz eigenthümliche und merkwürdige Seiten. Beispielsweise sei erwähnt, dass er den komischen Wagner, als Urtypus der Pedanterie und des Zopfthums — als dummen Nachbar des Faust schon längst mit Aufschwung zu höheren Regionen, immer im Hagestolz wegen Beste. Und auch dies noch in der merkwürdigsten Weise. Hatte er nämlich nicht viel zu sagen, so gaga gleich ab — sowie er aber auf seiner poetischen grauen Theorie des hochfliegenden Gedankenfluss Faust's zerstören wollte, dann wurden die verzwickttesten Combinationen als da sind: Umkehrungen, Verlängerungen, Vergrösserungen, Krebsschritt u. s. w. angewandt. Zum Vortheil der Oper hat er auch dies in der jetzigen Gestalt gestrichen. Ich werde später und bei Gelegenheit noch auf diese und jene bizarre Eigenthümlichkeit Boito's zu sprechen kommen und will jetzt normal sehen, in welcher Art er seinen Mephistotypus erfasst und musikalisch wiedergegeben hat. Er selbst sagt mit gedrängtester Schärfe darüber in dem obenerwähnten Vorwort Folgendes: »Wie der Faust, so ist auch der Mephistotypus ein gestaltreicher. Mephisto ist — wie die Bibel, wie Aeschylus: Mephisto ist die Schlange im Eden, ist der Geier des Prometheus. Mephisto ist der Zweifel (dubbio), der die Wissenschaft gebiert, das Böse, welches das Gute erzeugt. Ueberall wo da den Vernichtungsgeist findest, ist der Pferdefuss Mephisto's mit im Spiele. Jupiter hat einen Mephisto, welcher Satan heisst. Dieser hat einen, welcher sich Thersites nennt. In Shakespeare verwandelt er sich in Falstaff. Die gewaltige Schöpfungskraft Goethe's hat aus diesen drei Typen einen einzigen geformt — höllisch wie Satan, grotesk wie Thersites, wollüstig wie Falstaff. Mephisto ist die grosse Incarnation der ewigen Nein, sondern Alles, was Wahr, Schön und Gut heisst.« —

Lewes in seiner ausgezeichneten Goethe-Biographie, die mir augenblicklich zur Hand ist, fügt noch Folgendes, besonders für die Charakteristik des Boito'schen Mephisto bleibend Wichtiges betreffs dieses Höllengeistes hinzu: »*Mephisto is not a hypocrite, he cannot pay even that homage to virtue. He is a simple pure and simple*« (Siehe Lewes II, S. 288.) Ferner: »*He offers to lay a wager, just as the fast youth would offer to back any opinion of his own, and the brief soliloquy in which he expresses his feelings on the result of the interview has a levity and a tinge of sarcasm intensely devilish.*«

Die Charakteristik des Boito'schen Mefistofele schliesst namentlich das satanische Gesangsleben in sich, und es ist interessant zu beobachten, wie Boito seine Hauptperson musikalisch ausgestattet hat. In Faust's Studirzimmer, in welchem er auf die Frage des Ersteren: »Wer er sei?« eine der bizarrsten Canzonen singt, mit dem ominösen Refrain »*Mondo inesorabile* (mit Vogelfaktur heulen — hier also lernen auffahren, Jauchzen heulen) *fischio fischio fischio*!« bei welchem Refrain er leibhaftig die Finger in den Mund steckt, und gar lieblich darauf losgepfiffen — hat Boito allen den Brummern- und Glissandoeffecte, die oberwähnte Verschlagenheit des Vernichtungsgeistes, in ein nicht artigen und dennoch stets das Satanisch-charakteristisch und flatternd zwitschernd wiedergebenden Gewand gekleidet, dass man schliesslich nicht weiss, was man mehr in Boito bewundern soll, den genialen musicirenden und dennoch charakteristischen Musiker, oder den lieblichen Aesthetiker, welcher mit weiser Hand Alles in dem Gedicht vorhandenen Anstössige so wirksam entfernen konnte. Ganz dieselbe Wahrnehmung machen wir bei der Scene auf dem Blocksberg und der Ballade von der Weltkugel, die der Mephisto dort seinen problematischen Unterthanen zum Besten giebt. Die Letztere ist eigentlich eine Parodie auf den gesammten katholischen Cultus und im Miserere-stil gehalten. Doch die Hauptsache ist die darauffolgende entzückende Ballade »*Ecco il mondo, vuoto e tondo. Scende s'alza gira balza, Fa carole, intorno al sole* u. s. w.« (das Erste ist in der neuen Ausgabe, vielleicht auch zu Gunsten des Gesammteindrucks gestrichen). Man sagt gewöhnlich, dass sich der Clavierauszug zur Orchesterpartitur so verhalte, wie ungefähr der Kupferstich zum Oelgemälde. Wenn diese Wahrheit sich irgendwo bewährt hat, so ist's bei dem Boito'schen Werk der Fall! Ausserdem, dass Boito ja auch zur modernen, und modernsten Schule gehört, — daher seine Instrumentaleffecte nur als solche im Orchester nach Gebühr gewürdigt werden können — hat er Boito bei genauem Studium der Beethoven'schen, Schumann'schen, Wagner'schen namentlich aber der neufranzösischen (Hector Berlioz u. a.) Instrumentation verstanden, seinem Orchester einen solchen *impasto* (das italienische Wort lässt sich schwer im Deutschen wiedergeben, es lässt sich nur durch Umschreibung etwa »schöne Vollklang« übersetzen) zu verleihen, dass man fast aus dem Clavierauszug gar nicht klug werden kann. Nach verschiedenmaligem genauem Anhören des Boito'schen Werkes kommt Einem der übrigens sonst sehr geschickt von dem begabten Saladino angefertigte) Clavierauszug so armselig vor, dass man ihn fast gar nicht zur Hand nehmen möchte. Aus diesem Grunde wird es auch Vielen so ergehen, — welche durch diesen oder jenen, hier oder dort, sich Luft gemacht habenden Enthusiasmus gereizt, das Werk in die Hand nehmen und natürlich verdutzt dastehen. Es überkommt uns ein ähnliches Gefühl, nachdem wir eine Wagner'sche Oper gehört haben, und dann den (wenn auch noch so sorgfältigen Tausig'schen oder Klindworth'schen) Clavierauszug betrachten wollen. *Sapienti sat*, und bei Haydn und Mozart war's allerdings billiger.

(Schluss folgt.)

[141]

Conservatorium für Musik in Stuttgart.

Mit dem Anfang des **Wintersemesters** den 16. October treten in diese unter dem Protectorat **Seiner Majestät des Königs von Württemberg** stehende und von **Seiner Majestät**, sowie aus Mitteln des Staates und der Stadt Stuttgart subventionirte Anstalt, welche für vollständige Ausbildung sowohl von Dilettanten, als auch insbesondere von Lehrern und Lehrerinnen bestimmt ist, neue Schüler und Schülerinnen ein.

Der Unterricht erstreckt sich auf Elementar-, Chor-, Solo- und dramatischen Gesang, Clavier-, Orgel-, Violin- und Violoncellspiel, Tonsatzlehre (Harmonielehre, Contrapunkt, Formenlehre, Vocal- und Instrumentalcomposition) nebst Partiturspiel, Orgelkunde, Geschichte der Musik, Aesthetik, [illegible] und italienische Sprache, und wird ertheilt von den Professoren **Alwens, Debuysère, Faisst, Keller, Koch, Krüger, Lebert, Levi, Linder, Pruckner, Speidel, Seyerlen, Singer, Stark**, Hofkapellmeister **Doppler**, [illegible] **Wien** und **Goltermann**, ferner den Herren **Dorn**, Kammervirtuos **Ferling, Herrlich, Attinger, Dihl, [illegible], W. Herrmann, [illegible], Hummel, Laufrisch, Rein, [illegible] Schaber, Schwab, Seyferth, Sittard, Wünsch**, sowie den Fräulein **P. Dürr, Cl. Faisst** und **A. Potz**.

Für den Unterricht auf dem Clavier ohne und mit Begleitung anderer Instrumente sind regelmässige Lectionen eingerichtet. Zur Uebung im öffentlichen Vortrag ist den dafür befähigten Schülern ebenfalls Gelegenheit gegeben. Auch erhalten diejenigen Zöglinge, welche sich im Clavier für den Lehrberuf ausbilden wollen, praktische Anleitung und Uebung im Ertheilen von Unterricht innerhalb der Anstalt.

Das jährliche Honorar für die gewöhnliche Zahl von Unterrichtsstunden beträgt für Schülerinnen 200 Mark, für Schüler 220 Mark, in der Künstlerschule (mit Ausschluss des obligaten Clavierunterrichts) für Schüler und Schülerinnen 180 Mark.

Anmeldungen wollen spätestens am Tage vor dem am Mittwoch den 13. October Nachmittags 2 Uhr stattfindenden Aufnahmeprüfung an das Secretariat des Conservatoriums gerichtet werden, von welchem auch das ausführliche Programm der Anstalt zu beziehen ist.

Stuttgart, im August 1880.

(H. 72119) 11—

Die Direction:
Faisst. Scholl.

---

[142] Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

ALBUM

für

ORGELSPIELER.

INHALT

		M	Pf
No. 1.	**Volckmar**, Dr. F. W., Op. 469. Sechzehn kleine leichte Orgelstücke	—	50
No. 2.	**Davin**, K. Vier kleine leichte Orgelstücke; **Zimmermann**, H. Kleines Präludium	—	75
No. 3.	**Sulze**, B. Drei kleine Präludien	—	60
No. 4.	**Gottschalg**, A. W. Zwei kleine Präludien; **Baumann**, H. Zwei kleine Präludien; **Wedemann**, W. Zwei kleine Präludien	—	50
No. 5.	**Gleitz**, C. A. Adagio für Orgel oder Harmonium; —— Andante für Orgel oder Harmonium	—	50
No. 6.	**Brosig**, M. Präludium	—	50
No. 7.	**Kahler**, H. Postludium	—	50
No. 8.	**Reinhardt**, R. Zwei [illegible]; **Gerlach**, R. Präludium zu dem Chorale „O Gott, du frommer Gott"	—	50
No. 9.	**Schaab**, R. Präludium zu dem Chorale „Sollt ich meinem Gott nicht singen?"	—	60
No. 10.	**Flügel**, G. Zwei Choral-Präludien	—	75
No. 11.	**Richter**, E. F. Präludium zu dem Chorale „Lobt den Herrn des Himmels und der Erden"	—	80
No. 12.	**Riedel**, H. Präludium zu dem Chorale „Jesu meine Freude"	—	80
No. 13.	**Markull**, F. W. Zwei Trios	—	80
No. 14.	**Volckmar**, Dr. F. W., Op. 160. Zwei Trios	—	80
No. 15.	**Faisst**, Dr. Im. [illegible] Trio	—	80
No. 16.	**Stade**, H. B. Adagio	—	80
No. 17.	**Müller-Hartung**, C. Zweistimmige Fuge	—	75
No. 18.	**Sattler**, H. Introduction und Fuge	—	75
No. 19.	**Lobe**, J. Chr. Vierstimmige Fuge	—	75
No. 20.	**Tod**, E. A. Introduction und Fuge über „Benedicamus Domino"	—	80
No. 21.	**Merkel**, G., Op. 44. Introduction und Doppel-Fuge (E moll)	—	10
No. 22.	**Thomas**, G. A. Concert-Fuge	1	50
No. 23.	**Raff**, J. Introduction und Fuge	1	—
No. 24.	**Rheinberger**, J. Vierstimmige Fuge	—	50
No. 25.	**Liszt**, Dr. Franz. Adagio	—	50
No. 26.	**Steinhäuser**, C. Fantasie über den Choral „Wie herrlich ist, o Herr, Dein Stifte"	1	[illegible]
No. 27.	**Tschirch**, R. J. [illegible]	—	60
No. 28.	**Kalfer**, A. Concert-Fantasie mit Choralbegleitung von vier Posaunen	1	60
No. 29.	**Herzog**, Dr. J. G. Präludium und Fuge	1	—
No. 30.	**Volckmar**, Dr. F. W., Op. 189. Sonate	—	80
No. 31.	**Löffler**, J. H. Fantasie, Canon u. Fuge zu vier Händen	1	—
No. 32.	**Schneider**, Jul., Op. 50. Einleitung und Variationen zu vier Händen über den Choral „Vom Himmel hoch"	1	50
No. 33.	**Volckmar**, Dr. F. W., Op. 170. Duo für Orgel und Violine	—	80
No. 34.	**Hauptmann**, Dr. M. Ave Maria für eine Singstimme mit Begleitung von Orgel oder Pianoforte	—	60
No. 35.	**Zander**, B. Verse aus dem 91. Psalm für eine Singstimme mit Orgelbegleitung	—	80
No. 36.	**Brähmig**, B. [illegible] dem 27. Psalm für Tenor oder hohen Bariton mit obligater Begleitung von Orgel und Violoncello	—	80
No. 37.	**Weber**, E. Vater unser [illegible] für eine Singstimme mit Orgelbegleitung und Chor	—	50
No. 38.	**Lyhne**, J. A. van, Op. 11. Gebet vor einer Trauung von Victor v. Strauss für Chor und Orgel	—	60
No. 39.	**Stiehl**, C., Op. 11. Auferstehung, Gedicht von F. G. Klopstock, für leichten Männerchor mit obligater Orgel	1	—
No. 40.	**Ritter**, A. G. Hymnus aus dem 14. Jahrhundert für Sopran-Solo, gemischten Chor und Orgel	1	60

Die vollständige Sammlung

unter dem Titel: **TÖPFER-ALBUM**, als Festgabe für Herrn Johann Gottlob Töpfer, Professor der Musik am Grossherzogl. Sächs. Schullehrer-Seminar zu Weimar und Organist an der Haupt- und Stadtkirche daselbst zu seinem 50jährigen Amts-Jubiläum, am 4. Juni 1867 erschienen, kostet

16 Mark.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig**, Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 8. September 1880. **Nr. 36.** XV. Jahrgang.

Mozart's Werke.

Zweite Serie:

Litaneien und Vespern.

(Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe von Breitkopf und Härtel. Partitur 288 Seiten Fol. Preis ℳ 24. 75 ₰ — in elegantem Originaleinband ℳ 23. 75 ₰ u.) (1880.)

(Fortsetzung.)

Die zweite lauretanische oder Marien-Litanei, welche Mozart geschrieben hat, ist bedeutend grösser und entstand drei Jahre später, nämlich 1774; ebenfalls für die bessere Salzburger Kirchenmusik. Drei von den fünf Sätzen haben eine ungewöhnliche Ausdehnung erlangt. Zu diesen gehört namentlich auch der erste Satz. Derselbe ist ungemein reich, wenn man die dabei angebrachten musikalischen Motive in Erwägung zieht. Nachdem einleitungsweise ein langsamer Satz von elf Takten fungirt, tritt mit dem Allegro der Hauptmotiv auf:





Zur vollen Deutlichkeit müsste man die Begleitung hinzusetzen, Oboen und Hörner und obere Violinen, die mit den Singstimmen gehen, nebst den beweglichen zweiten Violinen: dann erst würde diese Musik als das erscheinen, was sie in Wirklichkeit ist, als eine rauschende und wesentlich instrumentale Tonreihe. Wie wenig dieselbe vocal gedacht, d. h. aus den Worten geschöpft ist, ersieht man aus den verschiedenen Texten, welche ihr angepasst werden. Zunächst vernehmen wir an derselben Musik »Christe audi nos« und unmittelbar darauf in genauer Wiederholung »Christe exaudi nos«. Zu diesen Worten klingt die an sich schöne Musik fast unschön, namentlich macht sich das »Christe« auf den Tönen, wo oben Kyrie steht, mit der frei eintretenden Septime nicht sehr würdig. Dasselbe muss man von der zweiten Wiederholung dieses Hauptgedankens sagen, die zu den Worten erscheint »miserere miserere [solo] miserere nobis«. Die oben mitgetheilten Takte werden hier genau wiederholt — man kann sich selber sagen, wie oberflächlich der Ausdruck nun wurde. Diese dreimalige Vorführung des Thema theilt den Satz in drei Theile, die äusserlich auch noch dadurch markirt sind, dass Pausen dazwischen treten, das erstemal in Form eines instrumentalen Zwischenspiels, das zweitemal aber als halbtaktige Pause aller Stimmen und Instrumente, die wesentlich instrumental ist. An das Hauptthema werden die übrigen Gedanken angefügt, aber von einer eigentlich vocalen Entwicklung auf Grund des Textes ist nicht die Rede. Auch von den Nebengedanken wird im Verlaufe des Stückes zu [illegible] Worten wiederholt, was gerade passt; die Worte sind weniger ausgedrückt als untergelegt, die Modulation bewegt sich in kleinlichen Schritten. Das Ganze wird durch die Wiederholung des Themas nothdürftig zusammen gehalten, und dabei ist der

Aufbau im Ganzen wie im Einzelnen durchaus instrumental. Es ist Instrumentalmusik, zu welcher gesungen wird. Als solche — aber auch nur als solche — hat das Stück Sinn und Zusammenhang. Zum Verständniss der Mozart'schen Kirchenmusik ist es nothwendig, dass man sich dieses einpräge.

(Fortsetzung folgt.)

Berichtigung. In dem Musikbeispiel von Mozart in Nr. 35 Sp. 552, Linie 2, Takt 1 muss statt ♭ ein ♮ stehen. Desgleichen im 8ten Takt 4 letzte Note lies a statt gis.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Italienische Dichter- und Künstler-Profile. Kritische Essays von **Martino Roeder**. Leipzig, Louis Senf. XII und 247 Seiten gr. 8. Pr. 3 *M*.

(Schluss.)

Von Arrigo Boito kann man nicht sprechen, ohne auf den bereits verstorbenen **Mazzucato** zurück zu blicken. Denn dieser Ende des Jahres 1877 gestorbene Künstler war der Vorbereiter der Erste, welche von den neu-italienischen Musikern jetzt eingehalten wird, wenigstens soweit es Mailand betrifft. Mit seinen Compositionen vermochte er neben Verdi und älteren Lieblingen nicht durchzudringen; dagegen hatte er als langjähriger Redacteur der nun schon über 30 Jahre bestehenden Ricordi'schen »Gazzetta musicale« einen unberechenbaren Einfluss auf das heranwachsende Geschlecht. Er übernahm die Redaction dieser Zeitschrift schon bei der Gründung derselben, und Herr Roeder rühmt ihm nach, dass er »der Erste war, welcher in Italien eine gesunde, auf ästhetischen Grundsätzen beruhende musikalische Kritik einführte und diese Zeitung zu einem der beachtenswerthesten fachwissenschaftlichen Blätter emporhob« (S. 12). »Seine Kritiken (fährt er fort) sind gewandt geschrieben und geben von tiefen Sachkenntnissen, eingehendsten Studien in die einschlägige Literatur aller Länder (!) und namentlich von betreffenden Urtheilen über die Werke seiner Zeitgenossen Zeugniss. Fétis und Gevaert schätzten Mazzucato in dieser Beziehung sehr hoch. Er übersetzte die Instrumentationslehre von Berlioz und den Traité d'harmonie von Fétis, ebenso die Garcia'sche Gesangschule, alle mit geistreichen Anmerkungen versehend, — gab einen höchst interessanten **Allgemeinen Musik**heraus, und empfahl auf seinem Todtenbette seinem Sohne Giovandrea (welcher Tüchtiges auf musikalisch-historischem Gebiet zu leisten verspricht), im Verein mit seinem Lieblingsschüler Arrigo Boito ein grösseres Werk über die musikalische Kritik im Allgemeinen zu Ende zu führen.« (S. 13—14.) Die Lobworte über die genannte Musikzeitung und über Mazzucato's tiefe Studien der musikalischen Literatur aller Länder sind zwar cum grano salis zu verstehen, aber immerhin ist das hier gezeichnete Bild eines Musikers, welcher es mit der musikalischen Kritik ernst nimmt, nicht ganz unrichtig.

Mazzucato, welcher im Jahre 1813 zu Udine geboren wurde, war zugleich Director des Mailänder Conservatoriums, was natürlich seine Wirkung auf die musikalische Jugend noch bedeutend erhöhte. Weder als Componist noch als Schriftsteller productiv oder original, besass er doch ein bedeutendes Lehrertalent, und weil er nicht streng in den italienischen Pfaden beharrte, so bot er den Schülern auch ziemlich viel Neues. »Wie viel er auch dem musikalischen Fortschritt aller Länder huldigte — sagt der Verfasser hierüber — und mit seltener Intelligenz alles Gute und Neue für das Conservatorium nutzbar zu machen suchte, war er dennoch Italiener; kannte die antiken Grössen seines Vaterlandes, war in Palestrina und Marcello ebenso zu Hause wie in Pergolese und Durante, und wollte immer die Haupterrungenschaften unserer Zeit auf gesunder italienischer Basis verwerthet sehen. Von seinen Unterrichtsstunden sind noch jetzt seine früheren Schüler begeistert — wenn er sprach, hingen Aller Augen an seinem Munde. Er hatte viel von dem kaustischen Witz, von dem fein ironischen Lächeln Rossini's — seine Bereitwilligkeit war, wenn es unter Schüler [Schulern] und Freunden war, unerschöpflich. In klarer Weise wusste er seine Schüler über die schwierigsten Probleme der Kunst aufzuklären, und wusste sie für das hohe Ziel, das Alle erstreben wollten, glühend zu begeistern.« (S. 42—43.) Die Richtung anlangend, welche er in seinen eigenen Compositionen befolgte und damit auch seinen Schülern einprägte, so war er ein Anhänger der deutschen Instrumentalen oder Wiener resp. Beethoven'schen Schule. Herr Roeder drückt sich hierüber indess etwas ungenau aus; grössere Deutlichkeit und näheres Eingehen auf diesen Punkt wären sehr erwünscht gewesen. Dabei war ihm natürlich der Schlendrian seiner Landsleute peinlich; seine Abweichung von dem grossen Haufen gab er in folgenden Worten zu erkennen: »Wir (d. i. Mazzucato) haben von der Tonkunst einen Begriff, welcher leider weder vom Volk, auch die Gebildeten mit einbegriffen, noch von denen, welchen die Pflege der Künste im Lande am Herzen liegen sollte (einige seltene Ausnahmen abgerechnet) getheilt wird. Die Musik wird namentlich hier in Italien als lustiger Kurzweil und angenehmer Zeitvertreib betrachtet — weiter nichts. Nie wurde ihr aber ihr voller und wirklicher Werth anerkannt: Volkserzieherin im wahren und edelsten Sinne des Wortes zu sein.« (S. 18.) Wenn er schreibt »Nie wurde ihr« u. s. w., so ist das eine offenbare Uebertreibung; denn die Musik hat ihre bildende und veredelnde Macht zu Zeiten in Italien so stark bewiesen, wie nur irgendwo.

Mazzucato hat nun eine andere Zeit herbeiführen helfen. Nach und nach schlugen die Wogen der ausländischen Musik immer stärker an die italienischen Küsten; zuerst von Frankreich, sodann von Deutschland herüber. Eine Wandlung des Geschmackes bereitete sich vor, der sofort auch die einflussreichen Tagescomponisten, wie Verdi, Rechnung trugen. Es ist jetzt bereits soweit gediehen, dass der Verfasser sagen kann: »Heutzutage erringt selbst das italienische Publikum eine Musik, welche weniger melodisch, als kräftig im dramatischen Ausdruck und sehr al fresco gemalt ist. Daher können auch heutzutage Componisten in Italien die grössten Erfolge erringen, welche vor mehreren Jahrzehnten einfach ausgepfiffen worden wären. So bietet die Kunstgeschichte fortwährend Beispiele der immer im Contact sich befindlichen [befindenden] Extreme. Sein [d. i. Mazzucato's] berühmtester Schüler A. Boito, welchem es fast ebenso wie seinem Meister Mazzucato gegangen (ergangen) wäre, hätte nicht ein glücklicher Zufall ihn der Vergessenheit entrissen, — sagt sehr richtig in dem ihm in der Gazzetta musicale gewidmeten Nachruf: Il giudizio vero è già stato pronunciato da molti. Alberto Mazzucato fu un precursore. — Das wahre Urtheil ist schon längst von Vielen über ihn gefällt worden: Mazzucato war ein **Vorläufer**.« (S. 19.)

Einer seiner frühesten und bedeutendsten Schüler war der 1882 zu Valeggio im Veronesischen geborene und schon im 33. Lebensjahre gestorbene **Jacopo Foroni**, über welchen wir S. 31—71 einen Artikel lesen. Eine Oper desselben »Margherita« gelangte am 2. März 1848 in Mailand zur Aufführung; sie war abweichend gehalten von den landesüblichen italienischen Producten, und Mazzucato äusserte aus Anlass der Aufführung in seiner Zeitung:

»Der Eklekticismus triumphirt und mit ihm das Hauptprincip der Gazzetta musicale! In der That, als für die augenblicklichen Zustände Italiens passend-aller Ziel [?]! Wir werden nie aufhören, diesen so bekämpften Eklekticismus als das einzig Wahre für unsere nationale Kunst hinzustellen, unsere eifrigen Kunstjünger auf diese Punkte der verschiedenen Schulen hinzuweisen, auf diese Stilvereinigung, welche unsere Puristen noch immer als den Ver-

durch nachahmer Kunst ansehen. Hören wir doch noch heute die musikalischen Wutschnaubereien gegen die Werke eines Gluck, Chopin, Mendelssohn und Liszt, sowie [illegible] anderen transalpinischen Meister in gedankenlosen Unsinn schleudern.» (S. 63.)

Man muss nicht vergessen, dass dieses 1848 geschrieben wurde. Foroni's «Margherita» war noch eine Opera semiseria, gehörte also einer Gattung an, welche durch die besonders aus Paris ausgehende grosse, meistens historische Oper von den Bühnen verdrängt wurde. Der Verfasser sagt über die dadurch bewirkten Nachtheile und sonstige Verhältnisse folgendes:

«Die sogenannte grosse historische Oper hat ihre schlimmsten Einflüsse auf die italienische Musik, und die dramatische insbesondere ausgeübt. Während der Charakter des Italieners durchaus lyrisch ist, und er in den Meisterwerken musikalischer Kunst immer durch den Melodienreichthum den Sieg über alle anderen Nationen, welche Theaterstücke producirten, davontrug, wurde er durch Verbreitung der grossen französischen Oper fast dazu gedrängt, sich auch in diesem Genre zu versuchen, und wenn schon Einigen es glückte, Gelungenes in dieser Weise zu schaffen, so griff die Manie hochdramatische Opern zu schreiben, derartig um sich, dass sich bis heute noch die daraus entstehenden Folgen noch äusserst fühlbar machen.

Der gesammte italienische Theaterapparat mit seinen Krebsschäden, wie er hier zu Lande ist und leider als andere werden kann, die eigentlichen Impresarien [illegible], die Sucht, nur grosse Spektakelopern aufzuführen, solche Opern, in welchen die Mise en scène, Aufzüge u. s. w. das grosse Wort zu sprechen hatten — Alles dies brachte als natürliche Folge mit sich, dass ein junger Componist, welcher eine Oper aufgeführt zu sehen wünschte, sich in den Stäbchen [illegible], wie der gewaltige Mord- und Blut-Dramen, zu welchen ja die neuere [illegible] italienischen Libretten überreich ist, einen Libretto von irgend einem Poetaster zu recht leimen liess und nun sorte qui genti! Man musste nur hören, wenn da ein neuer Vorschein kommt, wie die italienische Auffassung hochdramatischer Situationen dem Kindlich-Naiven streift und wie stets die Schablonenfiguren vor uns haben, welche in den 30er und 40er Jahren alle Bühnen, auf welchen italienischen Idiom ertönte, occupirt machten. — Dieselbe Parole, welche uns den historischen Gemälden der jüngeren und jüngsten italienischen Schule entgegentritt, dieselben hochtrabenden [illegible], fast nur als Staffage kleinerer Figuren, alles das finden wir in den neueren Productionen wieder, welche uns der [illegible] Markt alljährlich bietet und deren Zahl sich gewöhnlich auf 20 oder 30 beläuft. Es dürfte ja bekannt sein, dass von diesen der Kritik unwürdigen Machwerken höchstens 1 oder 2 alljährlich ein längeres Leben fristen — die andern sind wie Eintagsfliegen, und am Tage nach ihrer ersten Aufführung spricht man gar nicht mehr von ihnen. Wie haben die Franzosen beispielsweise Schönes in dem halbernsten und halbkomischen Genre geleistet? Sie verdanken ihre Blüthe nur der Production eines Auber, Hérold und Adam; und wenn auch von italienischer Seite noch bedeutende Anstrengungen gemacht wurden, das Genre der durchcomponirten Spieloper wieder zu heben, so stösst dies immer nur schon deshalb auf die grössten Schwierigkeiten bei den jungen Componisten, weil sie durch das Genre die Aufführung ihres Werkes in Frage gestellt sehen würden. Es interessirt sich eben heutzutage kein italienischer Impresario für eine neue Oper, wenn nicht, um zehn dessen ein Dutzend Personen darin gemordet werden und u. s. w. Personen noch [illegible]. Ja, es wagen andere Zeiten, als Bellini und Donizetti ihre gelungenen Schöpfungen, die Sonnambula, Nina pazza, Don Pasquale, Linda u. s. w. in kleineren Theatern aufführten.» (S. 57—60.)

Wenn die grosse historische Oper von nachtheiligem Einfluss gewesen ist, so muss man bedenken, dass jede herrschende Richtung derartige Uebelstände im Gefolge hat, namentlich in fremden Ländern, wo sie wie ein ausländisches Erzeugniss übernommen und nur halb verstanden eifrig nachgeahmt wird. Bei der jetzigen Adoption unserer neuesten deutschen Opern werden sich in Italien sicherlich noch viele Uebelstände zeigen, namentlich wenn man dort à la Boito kopflos in die Zukunftsmusik sich stürzen wurde. Man muss nur wünschen, dass Italien alles das bald nachhole, was es noch auf andern Gebieten der Musik bisher gänzlich versäumt hat, namentlich die Oratorien: dadurch würde es jenes Gleichgewicht erlangen, welches ihm bisher gefehlt hat, und dieses allein vermag einen Halt zu gewähren gegen die Einseitigkeiten der Oper wie der Instrumentalmusik. In diesem Betracht hat Mazzucato als der tonangebende Kritiker Norditaliens leider nirgends die Wege gewiesen, solchen bleibt also einsichtigeren Nachfolgern zu thun übrig. Was der Genannte erstrebte und wie er sich die Amalgamirung der fremden mit der italienischen Musik dachte, das setzt unser Verfasser am Schlusse seines Foroni-Artikels näher auseinander.

«Mazzucato» — schreibt er S. 76 — «wies in jener Zeit unermüdlich und fortwährend auf Adepten [illegible] musikalischer Art und Weise hin, den jungen Leuten immer empfehlend die Partituren eines Mozart und Beethoven zu studiren. Nicht solle man, wie er, um der italienischen Musik einen vollständigen deutschen Transcendenten zu geben, auch nicht dieselbe zur französischen Raffinirtheit umgestalten. Wir wollen nicht, dass unsere einfache, natürliche, aber schöne Sprache durch unverständliche harmonische Combinationen affectirte und gesuchte Modulationen durch [illegible] zu [illegible] und unnatürliche Melodien durch widerborstige und unserem gesunden Fühlen entgegenstrebende Rhythmen verunstaltet werde. Wir verlangen nicht von unsere Componisten, dass sie auf schöne Rundung musikalischer Perioden Verzicht leisten, den leichten und leichtverständlichen Rhythmus unserer Sprache lieber suchen, und endlich, dass sie nicht vergessen, dass sie unter dem reinen italienischen Himmel geboren, das von den sonnen Erbtheil ihrer Väter, die göttliche Gabe italienischer Melodie nicht verschleudern.» — In diesem Sinne strebte der genannte Kritiker (allerdings für Erste tauben Ohren predigend) die Wiederaufblühen italienischer Kunst auf gesunder Basis an. «Man muss unsere Kunst von dem Schlechten des Formalismus, des hohlen Phrasenwerkes reinigen, dafür die Ursprünglichkeit, Inspiration und den frei aus dem Herzen strömenden Gesang bewahren, aber ihr einen philosophischen Anstrich geben — ihr von deutscher Tiefe und Gründlichkeit, wie von französischer Grazie und Feinheit zu gleichen Theilen einzuflössen suchen. — Dies ist unserer Meinung nach der einzige Weg, auf welchem unserer nationalen Kunst noch Heil erblühen kann — der einzige Weg, Compositionen zu schaffen, die ihrem Inneren wie Aeussern nach dem Zahn der Zeit trotzen können, und dem künstlerischen Nation, wie sie es von jeher gehabt, auch fernerhin den Primat in der musikalischen Kunst sichern.» Eine gelungene Schlussformel, wenn auch von einem Italiener di puro sangue geschrieben, mag ihrer Originalität wegen noch erwähnt werden. In der Eingangs dieses Artikels erwähnten Kritik über Foroni's Margherita befindet sich folgender Passus: «So sehr um Italienern Niemand die Superiorität bestreiten, da es feststeht, dass der Italiener, wenn er nur will, sich in jeder Art fremder Musik zurecht zu finden weiss, während dessen die Ausländer vergeblich schwitzen würden, um unsere grosse und nur uns allen Nation gewordene Gabe auch Genug, die Musik dies zu besitzen. Dies ist unser alleiniges Eigenthum (noch) keinen anderen Nation wird es je möglich sein, um diese Gabe nicht zu schauen, sondern je auch nur zu [illegible] in deren Besitz zu gelangen.» — Und nun kommt die alte Fabel wieder zur Sprache, dass die Italiener ja vollständig bewiesen hätten, sie könnten sich alle Stile aneignen (conf. Rossini mit seinem Tell u. s. w.). — Auch darf bei diesen so ganz selbsterfüllten, hyperpatriotischen Ausbrüchen als das Kind mit dem Bade ausschütten, und besse Leute der Ueberhebung, ja der Ignoranz zeihen, die italienische Kunst hat uns einmal (im deutschen musikalisch) derartige Triumphe gefeiert, und selbst am streng zugezogene Deutschland hat seinen eigenen Göttern ganz vergessen (conf. Rossini und Beethoven in Wien); dass falschen Götzen Jubel zugebracht! — Dass eine derartige Auffassung nationaler Kunst durchaus zu verabscheuen ist. — Foroni gerieth auch seinem im letzten Lebensjahre erfolgten Tode fast gänzlich in Vergessenheit, bis vor einigen Jahren die Società del Quartetto seine herrliche C-moll-Ouverture spielen liess, welche einen ganz colossalen Erfolg davontrug. Man sagen alle Journale an, die Augen so furchtsam, wie es hesse überhaupt nur möglich war, dass eine derartige Grösse in Vergessenheit gerathen konnte, während das gemeinste Mittelgut mit unglaublicher Arroganz von Unkraut wuchern, dass noch Italien in Foroni einen Symphoniker besessen habe, wie Deutschland seinen Beethoven (im paradox zu klingen mag, es ist ein so Wahres bei ...) und schrieen man also im gesammten Chor Zeter und Mordio über die prosaische Zeit, Undank von Seiten der Nation und was dergleichen schöne Sachen noch mehr sind. Als das Scala-Orchester zur Weltausstellung nach Paris ging, um im Trocadéro mehrere Concerte zu geben, wurden die zwei berühmtesten Ouverturen Foroni's, die in C-moll und E-dur, unter einem wahren Sturm von Beifall zu Gehör gebracht, und dieses Sachen wohl um eine zu erwähnige Sprache entgegen, einen reich [illegible] musikalische Natur hat diese von [illegible] Leben erfüllten Pflanzen doch, dass Foroni's Sachen wirklich an allen Orten der civilisirten Welt Aufsehen erregen müssen. Ich

36*

empfehle namentlich den deutschen Kapellmeistern die zwei oben erwähnten Ouverturen, welche in schöner Ausstattung bei Ricordi in Mailand erschienen sind. — Wie gewöhnlich bei derart genSchmerzen seitens der Nation ist noch hier die Mönnerreclame Foroni's aus Seiten einiger halbwüchsiger Journalisten zu einer Verherrlichung sonder Gleichen des vernachlässigten Componisten verwandt worden. Betrachten wir Foroni mit kritischer Lupe so müssen wir in ihm den geborenen Symphoniker und Instrumentalcomponisten schauen, welcher seiner Zeit und den künstlerischen Bestrebungen seiner Nation weit vorausgeeilt war — dennoch aber nicht zu jener nur auf den ersten Augenblick überraschenden Originalität gelangte, welche uns von jehem die grossen Meister aller Schulen und Nationen gekennzeichnet. Es ist schade, ewig Schade darum, dass Foroni nicht eines längeren Lebensstammes sich froh gewesen, er hätte sicher bestimmt auf den Gang der Dinge in seinem Vaterlande eingewirkt und man wäre betreffs musikalischer Cultur auf der apenninischen Halbinsel viel weiter, als man es in der That ist, obschon heute die die entdeckende Erstkraft der ahronischen Schreibewelt aus Seiten ganz unreifer Naben, welche die Bretter welche die Welt bedeuten, zum Tummelplatz ihrer unerwiesenen und unbeholfenen Stilerdelimme machen, in dem Massen wenigstens, als sich greifen lassen, muss geschoben. Obwohl jetzt in den Conservatorien viel ernster gearbeitet wird, wie früher, wird nicht eher eine gesundere Strömung in das gesammte Musikleben Italiens kommen, als bis ein auf gesunder Basis festgestelltes Stud emporblüht genug und gäbe geworden ist und die jungen Componisten vorerst mit wohlempfindenen und mit Allem, was dazu gehört, versehen auf hohem Kothurn einherschreiten werden.« [S. 71—10.]

Es würde viel zu weit führen, wenn man alle Punkte besprechen wollte, die sowohl in Mazzucato's wie auch in Roeder's Worten der Besprechung werth sind und zum Theil den Widerspruch herausfordern. Hinsichtlich dessen, was der Herr Verfasser sagt, wollen wir lieber das versprochene rechere Werk abwarten, in welchem der Gegenstand sicherlich objectiver und weniger einzelnen Persönlichkeiten zu Liebe abgehandelt werden wird. Was nun aber Mazzucato anlangt, so ersehen wir aus obigen Worten, dass er trotz seines grundsätzlichen Eklekticismus doch ganz und gar ein italienisches Vollblut war. Er wusste seinen Schülern oder Lesern nichts Besseres zu empfehlen als die Muster Mozart's, Beethoven's, sowie jüngerer ausländischer Meister, aber dieselben sollten nur nachgeahmt werden unter Wahrung der hohen italienischen Vorzüge hinsichtlich der Melodik wie der Abrundung der musikalischen Sätze u. s. w. Auf den ersten Blick scheint eine solche Anforderung ebenso verständig als selbstverständlich zu sein, aber bei näherer Prüfung überzeugt man sich bald, dass das Gegentheil der Fall ist. Die von Mazzucato gestellte Aufgabe darf als unlöslich bezeichnet werden. Sollen Kunstmuster irgend welchen Werth haben, so muss man sie als ein Ganzes behandeln und in diesem Sinne nachahmen, in Gedanken und Form, in Melodie und Harmonie — ohne irgend welche Rücksicht auf hergebrachte nationale Weisen. Dann wird damit in den heimischen Boden eine wirksame neue Species eingeführt, ein neuer Gedanke, welcher bei richtiger Cultur von den grössten Folgen sein kann. Will man aber dem fremden Muster nur soweit folgen, als die Vorzüge der einheimischen Kunst solches erlauben, so wird das ganze Unternehmen nutzlos sein und schliesslich auf nichts als Selbsttäuschung hinaus laufen. Wären jene hohen Vorzüge, welche Mazzucato nicht mit Unrecht der italienischen Musik zuschreibt, den derzeitigen Tonsetzern noch gegenwärtig so eigen, wie früher, dann würde nichts einfacher sein, als dem Genius zu folgen, ohne ängstlich rechts oder links zu blicken. Aber dies ist so wenig der Fall, dass Wortführer wie Mazzucato in Verlegenheit kommen würden, wenn man sie aufforderte, jene gepriesenen italienischen Vorzüge zu specialisiren, darauf den Stoffgang zu markiren und anzugeben, wie dieselben unter Benutzung der ausländischen Muster zu bewahren seien. Jedes nähere Eingehen auf Einzelheiten würde nur dazu dienen, die Unklarheit, welche in den Köpfen jener Reformatoren herrscht, an den Tag zu bringen, und dieser Unklarheit zu Grunde liegen zwei Eigenschaften von zweifelhaftem künstlerischem Werthe, nämlich nationaler Dünkel und Bequemlichkeit.

Wir stehen hier keineswegs vor einer neuen Erscheinung — England bietet schon seit hundert Jahren ein lehrreiches Beispiel zu dem oben Gesagten. Auch dort wurde der Eklekticismus herrschender Grundsatz und zugleich das Bewahren der nationalen musikalischen Vorzüge constantes Dogma. Die Folge war, dass man sich keiner einzigen neuen Erscheinung voll und ganz hingab, weil man die eignen Vorzüge zu wahren habe, und ferner, dass bei der bunten Mannigfaltigkeit ausländischer Musikweisen und -Meister, welche zur Nachahmung sich darboten, überhaupt keine wirkliche Nachahmung mehr eintrat, sondern nur noch ein äusserliches Aneignen, ein Eklekticiren in der oberflächlichsten Bedeutung des Wortes. Hinsichtlich der eignen Production tritt dann Sterilität ein. Musikalische Kritik ist in England vorhanden, und zwar vergleichsweise eine sehr unbefangene und gerechte. Die Kritik der durchgebildeten Kunstfreunde vereinigt sich hier mit der der umsichtigen Handelsmannes, denn beide wollen die Musik verschiedenster Stile in den besten Mustern haben. Der Kunstfreund und der Kaufmann nehmen dort sich ganz richtige Stellung zu der Musik ein, indem sie vollständig vergessen, dass sie Engländer sind. Könnte der englische Componist solches ebenfalls vergessen, so würde sein Geist, von Dogmen befreit, von Vorurtheilen entlastet, jene Unbefangenheit wieder gewinnen, welche allein die Möglichkeit gewährt, mit rückhaltloser Begeisterung den künstlerischen Erscheinungen sich hinzugeben. Aber die Verkettung mit dem national Englischen — einem Phantom, welches niemand definiren kann, und dem auch keiner zu folgen weder den Willen noch die Kraft besitzt — lässt sie nicht dazu kommen, und doch hat England nie eine belangreiche musikalische Production gebracht.

Wenn nun italienische Wortführer ebenfalls postuliren, man solle die lange vernachlässigten Ausländer nachahmen ohne den Dünkel von der italienischen Superiorität aufzugeben, so ist zu befürchten, dass man hiermit nur zu dem englischen Resultat gelangen werde. Jener Dünkel von dem alleinigen Eigenthume der Melodie schliesst einen doppelten Irrthum ein. Zunächst ist »Melodie« etwas Verschiedenes je nach den verschiedenen Werken oder Stilen der Musik, und wenn die Italiener jetzt Beethoven und andere ausländische Meister nachahmen, so müssen sie wohl oder übel auch ihre Art der Melodiegestaltung annehmen. Ihr Ideal von Melodie liegt damit aber nicht mehr in der italienischen Vorzeit, sondern in den Werken der betreffenden fremden Componisten, soweit dieselben als Muster nachgeahmt werden. So machten es selbst schon die grossen alten italienischen Meister, denn eine Einbildung auf die Einzigkeit der italienischen Melodie lag ihnen fern, man solche überliessen sie ihren schwächlichen Nachkommen. Was nun aber diese italienische Melodie anlangt, so ist dieselbe ja prachtvoll und im Gesange der schönste, der vollendetste musikalische Ausdruck, welchen wir kennen. Aber zugleich ist es für die Italiener einer der bedeutendsten und unheilvollsten Irrthümer geworden, dass sie sich einbilden, diese Melodie, dieser Gesang sei ihr selbsteigenes Eigenthum geblieben, keiner andern Nation — wie Mazzucato sagt — wird es je möglich sein, »uns diese Gabe nicht nur zu nehmen, sondern je auch nur zeitweise in deren Besitz zu gelangen.« Eine solche Besitzergreifung ist längst vor sich gegangen, und zwar in der allerbesten Zeit, in dem wahren Hochsommer italienischer Musik im vorigen Jahrhundert. Was Gluck und Mozart davon sich angeeignet haben, hat noch niemand gering angeschlagen. Bezeichnender noch vom echt italienischen Gesichtspunkte ist es, dass ein Hasse seiner Zeit der angesehenste Componist in Italien werden konnte, der von Metastasio, dem

grössten italienischen Operndichter bevorzugte Interpret seiner schönen Verse. Und neben Hasse wirkten Graun und viele (leider zu viele!) Andere in derselben Richtung. Aber der wahre Besitzergreifer der italienischen Melodie ist noch ein anderer, der in der Zeit etwas weiter zurück liegt: es ist Händel. Er kam zu der allerglücklichsten Zeit nach Italien, wo dort die Musik in melodischer wie harmonischer und contrapunktischer Kunst gleich mächtig war und die Musik aller anderen Länder überragte. Er war zu seiner Zeit etwa dreissig Jahre lang, die erste Grösse selbst im Bereiche der italienischen Oper. Seine Opern liegen uns in der Ausgabe der Händelgesellschaft gedruckt vor und können — verglichen mit denen von Scarlatti, Vinci, Porpora und anderen Zeitgenossen — die Frage beantworten, ob er es verstand, der italienischen Melodie auf den Grund zu gehen. Man lasse Italiener hierüber urtheilen, lege ihnen zu diesem Zwecke Opernpartituren von Händel, Scarlatti, Vinci, Porpora bunt durcheinander vor, verschweige aber die Namen der Componisten. Das Urtheil wird dann immer dahin gehen, in Händel die wahre, bei aller Kunst natürliche, daher auch die verständliche italienische Melodie zu erkennen, bei den andern geborenen Italienern aber neben herrlichen Gesängen vielfach Manierirtheit und Abhängigkeit vom Geschmacke des Tages. Keiner ausser Händel wird diese Probe bestehen können, schon Mozart ist in den specifisch italienische nicht so weit eingegangen.

Wir können zum Schlusse unserer Besprechung der interessanten Roeder'schen »Essays« auf diesen Punkt nicht eine, weil es sich bei der Widerlegung der Worte Mazzucato's von selber ergiebt, sondern besonders auch wegen seiner allgemeinen Bedeutung. Ist Händel so sehr in den Kern der italienischen Musik gedrungen, so sollte man meinen, die Bestrebungen eines Mazzucato hätten darauf gerichtet sein müssen, nunmehr diesen grossen transalpinischen Meister bei seinen Landsleuten einzuführen. Er repräsentirt ihre Kunst aus der besten Zeit und was wäre wohl mehr geeignet, der nationalen Eigenliebe zu schmeicheln, als die Hingabe dieses Riesengeistes an ihre Musik? Aber der Mailändische Kritiker scheint so wenig an ihn gedacht zu haben, wie der deutsche Berichterstatter, Herr Roeder brachte von Berlin das Bach-Evangelium und dabei eine starke Hinneigung zur Zukunftsmusik mit, hinsichtlich Händel's geht es ihm vielleicht wie den Uebrigen, bei denen Nichtkenntniss und Unterschätzung einander die Wage halten. Ohne Zweifel führen unsere mailänder Collegen zur Zeit musikalische Bauten aus, wozu kein Stein von Händel benutzt ist. Es sollte uns aber freuen, wenn der Herr Verfasser in dem vorkommenden reiferen Werke auch diesen Punkt ins Auge fassen wollte. Ja von einem ernstgesinnten unparteiischen Deutschen dürfen wir solches sogar verlangen. Für alle Fälle kann die natürliche und gesunde musikalische Entwicklung für Italien nur die sein, dass man dort, nachdem die jetzige einseitig inactenische Periode durchlaufen ist, bei dem internationalen und tief italienischen Händel anlangt.

Auf die Schilderungen der Dichter und bildenden Künstler können wir nicht näher eingehen, wollen aber nicht unterlassen, diese Abschnitte den Lesern ebenfalls zu empfehlen. Für weitere Publicationen hätten wir noch den Wunsch, der Herr Verfasser möchte einen deutschen Freund ersuchen, die Druckbogen durchzusehen, um die ziemlich häufigen sprachlichen Flüchtigkeiten zu beseitigen.

Mefistofele.

Grosse Oper in fünf Acten. Poesie und Musik von Arrigo Boito.

(Schluss.)

Jetzt zu einer Hauptfrage! Welches ist der musikalische Glaubensbekenntniss dieses genialen Dichter-Componisten? Dies beantworten kann ich nur durch eine Zusammenstellung der hehren Namen, in deren Compositionen sich Boito mit eingehender Gründlichkeit vertieft hat und welche man (falls man Fühliger musikalischer Philologe ist) aus seinem Werke heraushören kann. Es sind Marcello, der unsterbliche Schöpfer der »Salmi«, Beethoven, Meyerbeer und Schumann. Das Einfluss Meyerbeer's ist kein innerlicher, die Individualität Boito's berücksichtigender, d. h. er findet sich mehr in der äusseren Nachahmung seiner knappen (oft zu knappen) Gestaltung der Motive vor. Marcello scheint Boito fast mit der Muttermilch eingesogen zu haben. Es ist ein Sinn für vollblühende Klangschönheit, für edle Stimmführung, namentlich (oder sagen wir lieber hauptsächlich) der Chöre in ihm, der unserer modernen Zeit fast gänzlich abgegangen ist. Alle diese unsere Chöre scheinen am Clavier, und deshalb auch claviermässig componirt. Aus dem Prolog hört man den Marcello heraus, seine vollfluende, Alles überwältigende Kraft. Was er von Beethoven glücklich erfasst hat, ist ausser der edlen Melodiebildung (die fast alle seine Arien und Gesangsstücke durchzieht) eine Schärfe des Rhythmus, die zuweilen frappirt. In der Volksscene, in dem Hexensabbath etc. begegnen wir einer rhythmischen Schlagfertigkeit, — wie sie in ihrer Eigenthümlichkeit uns nur aus so manchen Stellen der späteren Beethoven'schen Symphonien bekannt geworden ist. Von Schumann ist ihm die einschmeichelnde Zartheit und der kraftvolle Ausdruck sowohl melodischer, als harmonischer Gestaltung eigen. Die Hauptphrase des Prologs, diese einfache, chromatisch aufgebaute Melodie, die durch rhythmische und harmonische Verschiebung und Steigerung nachher zu einem mächtigen Strom heben und gigantischen Tonspiel anschwillt, die eine innerliche Wirkung von ungeahnter Kraft (wir sprechen immer von Italienern) auf den Zuhörer ausübt, diese Phrase hat einen ausgeprägt Schumann'schen Charakter, wie nicht minder der nachher zu den Worten *ricordati per mano fratelli* folgende Cherubinenchor, welcher in einem reizenden Naivetät und seiner schlichten Einfachheit den Zauber und die Wirkung des reinen ungeschwächten deutschen Volksliedes auf uns ausübt. — Doch der Wunderbarste bei Allem diesen ist es, dass man Boito auch nicht eine Reminiscenz, *in flagranti* nachweisen kann. Alle jungen Componisten, namentlich in ihren Erstlingswerken, haben damit zu kämpfen, und da jeder Kunstnovize mit höherem Streben ein Ideal oder gar mehrere hat, wird man natürlich in seinen ersten täppischen Selbstständigkeits-Versuchen den treuen Spiegel der charakteristischen Weise seiner Abgötter finden. Bei Boito absolut nichts von diesem Merkmal! Er ist durch und durch original, und wo er dies am Besten bewiesen hat, ist im *Prolog*, über den wir jetzt einige Worte sprechen wollen. Er beginnt mit einem Orchestervorspiel, in welchem gleich alle Hauptmotive nacheinander vorgeführt werden. Nach einem kräftigen E-dur-Accord des gesammten Orchesters hören wir die von den »*dietro la nebulosa*« (hinter den Wolken) an drei verschiedenen Posten aufgestellten Bläserchören intonirte charakteristische Phrase, welche ein Abbild der sieben himmlischen Posaunen ist, bald einzeln, bald vereint, immer da das Motiv ertönen. (Ich kann vergessen zu bemerken, dass der Prolog eine vierstimmige Chor-Sinfonie ist. Diese Idee ist ausser Idee) noch ganz neu und ihre Ausführung von grösster Wirkung.) Nachdem dann der Mottr der Sängerchöre (*voce dei penitenti*) von den Holzbläsern mit Harfenbegleitung ausgeführt worden ist, und noch auf den obigen angedeuteten *Fanfaren* vermischt, hebt sich der Vorhang und die wunderbare Phrase beginnt, welche nachher, besonders in der Strette, zum mächtigen Strom anschwillt. Die technische Arbeit in diesem Doppelchor ist trotz (oder vielleicht gerade deswegen) ihrer Einfachheit von grossartiger Wirkung. Nachdem dann ein rei-

Scherzo, aber mit infernalisch hartnäckigem, fast groteskem Hauptmotiv, schritt, das in seiner Neuheit und Einfachheit classisch genannt werden kann, erscheint Mephisto und sein Gesang schmiegt sich charakteristisch und eng an das Instrumentalscherzo an. Im Trio frappirt namentlich eine im Quartett auftretende fast Haydn'sche Phrase, aber Alles ist eben trotzdem bei Boito neu und wirkungsvoll. Das Intermezzo des Cielo, welchem namentlich durch eine hereinbrechende chromatische Vorläufer einen eigenthümlichen Charakter erhält, führt zu dem dritten Satz über: »Schiere roteale«, zu dem schon erwähnten originellen und neuen Cherubinenchor, welcher merkwürdigerweise genug in Venedig von den Kindern (Knaben) der dortigen Synagogenchöre ausgeführt wurde! In einer katholisch-mystischen Schaustellung die Engelsstimmen jüdischer Knaben! Doch die Contraste sind gar oft sonderlich.

Die Hauptphrase des Schiere roteale besteht aus 17 Takten fortwährenden Psalmodirens im schnellsten Tempo, nur auf den Noten *Es* und *g* — die ganz leichte, kaum »angedeutete« zwischen Tonika, Terz und Dominante schwebende Basunterlage der *pp* auftretenden Violoncelle und Fagotte, der eigenthümliche Klaviertklang und dann die Phrase selbst, welche ja schliesslich aus nichts Anderem, als aus einem grossen leise rührenden Crescendo der zwei obengenannten Noten besteht — bringen einen Eindruck hervor, welcher neben seiner Neuheit und Einfachheit, auch gleich den rechten Begriff von der Sache giebt. — Man hört vorher ein leises Rauschen dieser zwei Noten, es schwillt zum *ff* an — geht *gradatim* zum *p, pp, ppp* — und wie gekommen, verschwindet's auch wieder. Gleichsam als Supplement führt dann noch das Orchester in kaum hörbaren Noten zu dieser Phrase fort, — wir hören fast nur noch die herabsteigenden Bässe und das lange fortklingende Contra-*Es*. — Die Fortsetzung dieses Schiere roteale ist ebenso originell wie deren Anfang. Die rhythmisch und höchst wirksam auftretenden Vorschlagnoten zu den Worten »*La danza in angelico spiro*«, in ihrer leichten Gestalt, erinnern etwas an das Scherzo aus der Schumann'schen Dmoll-Symphonie, wie denn auch das darauffolgende »*Fratelli ossiamo*ʼ *per mano*« den echt Schumann'schen lyrischen Charakter besitzt. Letztgenannte Phrase hat etwas echt deutsches, dem Volkslied Ähnliches. Der vierte Theil des Prologs »*Salmodia finale*« beginnt mit dem Büsserchor, dessen Thema wir schon Anfangs in der Orchestereinleitung von den Holzbläsern gehört haben, — allerdings hier wirksam von der auftretenden Orgel unterstützt. Anfangs contrapunktirt der Cherubinenchor gegen das kräftig und bestimmt sehr charakteristisch auftretende Thema in leichten Triolen, — der so prächtige Contrast des rhimosiischen Meerrauschens (*falangi celesti*), welche an den Worten »Salen wie die Jene Stoßenden« (*ariam per quei moremi*) die so eindringlich auftretende, chromatische Basifigur haben, führt in gesunder und wirkungsreicher Weise, nachdem noch die Cherubinen mit der oben erwähnten chromatischen Phrase »*La danza in angelica spira*« wieder den *cantus firmus* aufnehmen — zur Wiederaufnahme Tutti des Chors, den ursprünglich die *Falangi celesti* intonirt haben: »*Ave Signor degli angeli*«. Jeder Takt bei so diesem Ergusse hier ist charakteristisch und hat seine Bedeutung, ohne aus dem Rahmen des Gesammtbildes nur irgendwie kraus hervorzutreten. Es ist eben gesunde Philosophie in dieser Musik, nicht von jener, die mühsam in contrapunktischer Dasitzen (*costruzione*, wie es die Italiener nennt) herumsucht, sondern von der, die sich natürlich giebt und wo sich Geist, Tiefe und Herz die Hand zum Bunde reichen. Die Aufnahme der Hauptphrase und ihre Durchführung bis zum Schluss ist grossartig, und in dieser sowohl idealen wie wirkungsreichen Weise bislang noch von keinem Italiener geschaffen worden. Der Prolog schliesst mit »*Tu guilli dicon la nebulosa*« (*I Fanfaren hinter den Wolken*) und ist es nöthig, hier auch einige Worte über die Gesammtleistung, die uns Boito in diesem Prolog geboten, hinzuzufügen. Ausser der ersten Anlage, der sicheren Zeichnung (in welcher auch nicht ein halber Takt zuviel ist und ausgelassen werden könnte, da Eines die nothwendig logische Folgerung des Anderen ist) frappirt uns die Formenschönheit, was wie so besonders bei unseren Italienern nie antreffen. Es ist Boito in diesem Prolog Nichts entgangen, denn ausser den angeführten stilistischen Vorzügen hat er immer das Publikum scharf im Auge behalten, vielleicht unbewusst hat er den Farbenwechsel immer dort angebracht, wo er gerade und zur rechten Zeit nothwendig war. Der imposante Bau dieses Prologs, in seiner acht webenden venetianischen Architektur (Boito ist Venetianer, seine Mutter war Polin) muss jedem Künstler oder Laien den grössten Respect vor dem grossen und vielseitigen Talent Boito's einflössen — ich habe mich beim Prolog (dem allerdings wichtigsten Theile des genannten Werkes) etwas länger aufgehalten und will jetzt nur noch den Rest des Mefistofele eine flüchtige Revue passiren lassen.

Im ersten Acte fällt uns gleich eine eigenthümliche Novität auf. In sehr vielen deutschen Städten existirt noch die namentlich aus dem früheren Mittelalter stammende Sitte, die Kirchglocken harmonisch abzustimmen und an Sonn- und Feiertagen dieselben Choräle und geistliche Lieder spielen zu lassen. Die Berliner Leser habe ich nur nöthig an die bekannten Spielglocken der sogenannten »Singuhr« in dem Klosterthurme zu erinnern. Diesen harmonisch abgestimmten Glocken begegnen wir im Anfang des ersten Actes, und zwar so, dass mit dem Schlusse des charakteristischen Motivs das ganze Orchester einfällt. Es ist dies auf der Bühne neu und von sehr grosser Wirkung. Die Volksscenen, obgleich sehr charakteristisch gehalten, hätten trotzdem reichhaltiger ausfallen können; wir werden bloss unwillkürlich an die Kirchmess im Gounod'schen Faust und deren reichen Wechsel der verschiedensten Art so wie der ausserordentlich wirkungsvollen Wiedergabe der je darzustellenden Typen erinnert. Von sehr hübschem Effect ist der Chor »*Il bel giovanotto con cien alla festa*« (nach dem Goethe'schen »Der Schäfer putzte sich zum Tanz«) mit dem eingeflochtenen polnisch-deutschen Nationaltanz »Obertas«. Dies ist wahres Localcolorit und von dramatischer Bühnenwirkung. In dem nachher wieder auftauchenden Volksgewühl frappirt uns namentlich die reiche und charakteristisch-rhythmische Gestaltungskraft Boito's. In diesen scharfen Rhythmen begegnet uns oft ein gewisses Beethoven'schen bizarres Element, wie wir es namentlich aus seinen letzten Symphonien und Quartetten kennen. Von noch besonders hervorhebenswerthen Punkten in diesem Act citire ich den Auftritt des *frate grigio* (in den bekanntlich der Goethe'sche Pudel in der Boito'schen Oper verwandelt worden ist). Die Hauptscene des Volksscene erscheint hier in charakteristischer harmonischer Bearbeitung. Im kurzen Dialog Faust's mit Wagner bekommen wir etwas Wagner'sche Musik zu hören. Unter den nun folgenden wirkungsreichen Einzelheiten habe ich besonders den in diesem Act stattfindenden Scenenwechsel hervor, aber das langgehaltenen Noten der Bläse hören wir uns weitsame Feron, theils von den Sopranen, theils von den Tenören angestimmt, das Hauptmotiv der schon erwähnten Fanfaren in verschiedenen Tonarten. Während dieser dumpfen Brütens der Bläse ist schon der Scenenwechsel vor sich gegangen, und wir hören die sehr edel gehaltene Arie Faust's, deren erste Phrase etwas an das Adagio der Beethoven'schen Kreutzer-Sonate erinnert. Die erste Ballade Mephisto's »*Son lo spirito che nega*« ist durchaus originell und effectvoll. Wir lernen es hier mit dem höhnisch die Welt verspottenden Vernichtungsgeist zu thun, dessen infernalisches Grinsen nicht treffender und die Situation so kraus wieder-

gebender in Musik übertragen werden konnte. Es versteht sich von selbst, dass diese so wie die andere Ballade Mephisto's nicht für alle ascetischen Ohren geschaffen sind.

Im zweiten Act haben wir die instrumentale Einleitung, sowie das sich daran knüpfende Quartett besonders hervorzuheben (letzteres ist ein wahres Meisterstück und musste in Venedig jeden Abend auf stürmisches Verlangen wiederholt werden). Auch hier bewundern wir den reichen rhythmischen Wechsel und die eigenthümliche Gestaltungskraft Boito's, welche sich aber erst in ihrem ganzen und gewaltigen Grösse in der romantischen Walpurgisnacht bewährt. Der beschränkte Raum gestattet uns nicht auf alle in die Augen springenden Details genauer einzugehen, um den deutschen Lesern einen annähernden Begriff von diesem Acte zu geben; erklären wir ihn für ein gelungenes Pendant zu der Weber'schen Wolfsschluchtscenen, die sogar in unscheinbaren Kleinigkeiten (z. B. der Erscheinung Margarethens im Festes, in dem unheimlichen Rufen der unsichtbaren nächtlichen Geister, sowie in dem Hexenritt) wiedergegeben ist. Nicht unerwähnt wollen wir den Hexentanz, die so überaus gelungene *ballata del mondo* und namentlich die grandiose *fuga infernale* (ein wahres und grosse Wirkung hervorbringendes Meisterstück) lassen. Letztere hat ein gut gearbeitete Fuge das grosse Verdienst, so klar geschrieben zu sein und sich so prägnant thematisch zu entwickeln, ferner sich tonal und harmonisch so natürlich zu steigern, dass der grösste Theil des Publikums sich gar nicht beim Anhören des Finales bewusst wird, es mit einer der strengsten Formen der musikalischen Wissenschaft zu thun zu haben.

Dies führt uns unwillkürlich zu einer kritischen Bemerkung und zum vierten Act, indem wir noch kurz unser bemerken, dass die Scene im Kerker (dritter Act) sehr viele überraschende Einzelheiten enthält; hauptsächlich die erste Arie Margarethens mit der die Situation genau wiedergebenden Instrumental-Einleitung ist vom reinsten Hauch romantischer Poesie umweht, sowie auch das darauffolgende Duettino *sfumiamo, lontano*, das auf dem neuen Instrumentaleffect des lang gehaltenen, scharf angeschnittenen Septimorgelpunktes in seiner idealen Färbung uns wie aus überirdischen Sphären zu kommen scheint. Endlich sei die das Act beschliessende Phrase, dem Hauptmotiv des Prologs entnommen und nur in rhythmischem Wechsel sich steigernd, ihrer Wirkung wegen nicht unerwähnt gelassen. Symbolisch sehr schön ist hierbei die Margarethen kreuzelnde Vision der himmlischen Heerschaaren, die ihr die Verzeihung des Herrn zurufen. Obige kritische Bemerkung anbelangend, so handelt es sich um eine Quintensom, in welcher Boito mit gewöhnlicher Hintansetzung aller scholastischen Regeln sehr der schönsten und reinsten Quinten in ununterbrochener Folge bietet. Man sieht aus diesem Fall, dass es sich um ein kunst-lerisches Princip dabei handelt, er huldigt wie so manches Andere der ziemlich problematischen Auffassung des alt-hellenischen Tonsystems, glaubend, dass diese uns ungewohnten fürchterlich leer klingende Intervallenfolge, bei noch dazu ganz modernen Erfindung, dem Tongemälde griechisches Gepräge verleihe. Schon im Prolog haben wir die merkwürdige Wahrnehmung einer zuweilen höchst unangenehm klingenden Stimmführung, d. h. des Verhältnisses der obersten zur untersten Stimme gemacht. Ausserdem, dass Boito alle diese scheinbaren Unbeholfenheiten (wie es auf den ersten Blick scheint, aus Mangel an gründlichen Contrapunktstudien entstanden) immer mit einem gewissen charakteristischen Zweck verbunden hat, muss hierzu bemerkt werden, dass sie alle so instrumentirt sind, dass eine solche Fusion namentlich in den Holzblas-instrumenten zu Stande gebracht ist, dass diese Mängel doch nicht krass hervortreten. Es ist dies das erste Mal, dass uns die merkwürdige Erscheinung begegnet, wirklich greifbare elementare Schwächen vollständig durch eigenthümliches Colorit schwinden zu sehen.

Der vierte Act ist nun von einer Zartheit und Lieblichkeit, die uns inmitten das hehre griechische Ideal, wie wir es aus den uns gebliebenen Fragmenten hellenischer Sculptur und Architektur kennen, vorführt. Als besonders erwähnenswerth hebe ich die Serenade der Helena, das im Gluck'schen Oratorienstil gehaltene Chorsa, *Ein sowohl, was Poesie und Musik anlangt*, treffliche die Situation wiedergebende Erzählung Helena's von der Zerstörung Trojas, und dazu last not least das wunderbar tiefgefühlte Arioso Faust's (in echt Beethoven'schem Stil gehalten), welches sich nachher zu einem prächtig klingenden Finalsatz ausbreitet, hervor. Die darauffolgende Stretta hat trotz ihres sich leicht einprägenden Hauptmotivs eine sehr elegante Factur, und von ganz neuer überraschender Wirkung ist der Schluss des Actes mit den verhallenden Phrasen des Liebesduetts, wie magisch von den aus der Ferne anklingenden Stimmen der Choriphyden umdeuchtet. Es ist dies für ein feines musikalisches Ohr ein wahrhaft bezaubernder Effect.

Der Epilog (fünfter Act) fasst ausser einigen sehr gelungenen Phrasen Faust's und Mephisto's fast alle Hauptmomente des Prologs in erweiterter Form in sich. Ohne hierbei auf genauere Einzelheiten eingehen zu wollen, sagen wir nur, dass dieser Epilog in wahrhaft grandioser Weise das geniale Werk würdig beschliesst. Ich wünsche, dass diese Oper (die jedem kunstverständigen Publikum gefallen muss) bald in Deutschland aufgeführt werde, damit man sich überzeuge, dass ich nicht zu viel gesagt habe.

Venedig, im Mai 1878.

(H. Sander, Ital. Dichter- und Künstler-Profile, S. 215—226. s. die einige Recension dieses Buches.)

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redacteur: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 15. September 1880. Nr. 37. XV. Jahrgang.

Inhalt: Mozart's Werke. Zweite Serie: Litaneien und Vespern. (Fortsetzung.) — Das Passionsspiel in Oberammergau. — Richard Wagner's Kunst-Philosophie kritisch beleuchtet. — Anzeigen und Beurtheilungen (Die Tonkunst. Einführung in die Aesthetik der Musik von Dr. Heinrich Adolf Köstlin. Für Männerchor [Friedr. Gernsheim: Lied der Städte Op. 48]). — Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Mozart's Werke.

Zweite Serie.

Litaneien und Vespern.

(Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe von Breitkopf und Härtel. Partitur 288 Seiten Fol. Preis *M* 21. 75 *Pf.* — in elegantem Originaleinband *M* 26. 75 *Pf.* n.) (1880.)

(Fortsetzung.)

Der zweite Satz (»*Sancta Maria*«) ist gleich sehr lang — durchweg solistisch mit kurzen abschliessenden Tutti. Durch diese Abschlüsse zerfällt der Satz in drei Theile. An den Soli betheiligen sich sämmtliche Stimmen, doch hat der Sopran weitaus der erste Wort. Alt und Tenor lassen sich auch zwischendurch vernehmen, aber nur in kurzen Gängen und gleichsam um den Sopran noch besser ins Licht zu setzen. Der Bass aber wagt sich ohne Terzenschutz des Tenors garnicht vor die Thür. Von einer irgendwie gleichmässigen Betheiligung der vier Stimmen in einem doch immerhin vierstimmigen Satze ist nicht die Rede. Der Salzburger Kirchenchor, für welchen Mozart schrieb, war nicht dilettantisch so besetzt, dass der Sopranist als der bestbezahlte Mann der wirkliche primo uomo war, den man nicht oft genug hören konnte — und unser junger Meister besass weder den Willen, noch die Einsicht, noch die Position, um dieses Verhältniss zu ändern zu können, wie die Kunst es verlangte. Seine vierstimmigen Solosätze fallen daher mehr oder weniger sämmtlich auseinander. Die einzige Stimme, welche in Salzburg ihre Stellung neben dem Sopran behaupten konnte, war der Tenor, wie wir unten im vierten Satze sehen werden. Im ganzen vorliegenden Bande sind die Arien ausschliesslich diesen beiden Stimmen zuertheilt, man sucht vergeblich nach Stücken, in denen sich Alt oder Bass hören lassen können. Nun ist schon eine weltliche Musik, in welcher die ernsteren Stimmlagen nicht zur Geltung kommen, der Gefahr ausgesetzt, durch das Ueberwiegen eines grell sinnlichen Reizes zu verflachen, wie viel mehr muss solches bei der Kirchenmusik der Fall sein! Ist doch der Sologesang in der Kirche nur unter der Bedingung zulässig, dass er die Harmonie und das Gleichgewicht unter den verschiedenen Stimmen wahrt. Bei einem Vocalquartett hängt solches lediglich von dem Componisten ab, weil er seinen Satz so einrichten kann, dass jeder Einzelne und im Einzelnen das Ganze zu seinem Rechte kommt. Was Mozart in dieser Richtung hier geleistet hat, das sich kaum als ein Versuch bezeichnen.

Die Melodie, mit welcher der Sopran den G dur-Satz beginnt (»*Sancta Maria, ora pro nobis*«), ist eine Cantilene nach der Formen der damaligen neapolitanischen Schule, auch Coloratur und Begleitung sind in dieser Art, wovon wir zur Probe einige Takte der Singstimme und aus dem begleitenden Quartett die obere Violine hersetzen:



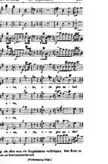
Eine ähnliche, noch etwas weiter ausgeführte Coloratur folgt weiterhin; diese Melodie, welche nicht ohne Mozart'sche Lieblichkeit ist, schlingt sich durch das Ganze, so dass man sie als den gesanglichen Hauptinhalt des Satzes ansehen muss. Nur drei kurze Stellen sind dem »Tutti« gewidmet, welches damit jedesmal eine der Ausführungen dieser Melodie abschliesst. Den ersten und dritten Schluss jener Chortakte müssen wir mittheilen. Zuerst (S. 65) lautet es wie folgt:



Es folgt ein Nachspiel, welches zu einer etwas modificirten Wiederholung des Sopransolo in anderen Tonarten hinleitet. Der erwähnte dritte Chorschluss ist nur eine Wiederholung des ersten in G-dur; das obige Beispiel hat hiernach diese Gestalt:

(Notenbeispiel s. nächste Spalte.)

Mit den nun folgenden fünf Takten Nachspiel schliesst der ganze Satz. Hatte Mozart seinen ausgezeichnet trivialen und unwürdigen Einfall wirklich so lieb, dass er ihn zweimal vorbringen und als Ende gut alles gut seinen Satz damit schliessen musste? — Aber wer sieht nicht, dass diese Effectchen, diese schlechten Vorzüge hauptsächlich von der Begleitung kommen? dass der ganze Satz wieder durch und durch instrumental gedacht ist? Denn wie sehr im Hinblick auf den Gesang auch das angegebene Sopransolo als Hauptsache erscheinen möge, die bewegende Kraft des Ganzen liegt in den Instrumenten, und das in den vorigen Beispielen angemerkte Motiv der Geigen hat hier für die musikalische Gestaltung eine weit grössere Bedeu-



tung, als alles was die Singstimmen vorbringen. Der Satz ist vor Allem ein Instrumentalsatz.

(Fortsetzung folgt.)

Das Passionsspiel in Oberammergau.

Wenn man von der Geduld hört, mit welcher die Zeitgenossen des grossen Seb. Bach beide Theile seiner Matthäus-Passion als Zugabe zum Nachmittagsgottesdienst anhörten, oder von der Zähigkeit, mit welcher das Publikum im alten Athen mehrere Tage hintereinander sich je drei lange Tragödien sammt dem zugehörigen Satyrspiel vorführen liess, so ist man zu dem Urtheil geneigt, als sei dergleichen bei unseren rasch geniessenden blasirten Zeitgenossen nicht mehr denkbar. Und dennoch können wir sehen, wie nicht nur an allen Sonn- und Festtagen dieses Sommers, sondern jetzt meist auch noch am Tage darauf in der Bretterhalle eines ländlichen Theaters sich fünf tausend Menschen vereinigen, von denen die meisten schon mehrere Tage vorher die Entbehrungen eines einsamen Gebirgsdörfchens sich auferlegt hatten, die später gekommenen auf die Wohlthat des Schlafens in einem Bette verzichten mussten, und können Zeuge davon sein, wie diese Tausende unbekümmert um Regen und Sonnenschein, wenn auch zumeist unter freiem Himmel, von Morgens 8 bis Abends 5 Uhr ununterbrochen am Platze

bleiben und mit gespannter Aufmerksamkeit der Vorführung der dunkler ernstesten Schauspiele folgen.

Das Ammergauer Passionsspiel verdient in der That aus den vielfältigsten Gründen unsere Aufmerksamkeit. Die gesammte Presse hat es sich darum auch angelegen sein lassen, ihr Publikum mit Berichten darüber zu versorgen; die religiöse, die dramatische Seite jener Aufführungen sind Gegenstand einer Menge von Abhandlungen und Feuilleton-Artikeln geworden. Sehr wenig ist dem Schreiber dieses zu Gesicht gekommen über die musikalische Seite des Spiels; dieselbe verdient jedoch nicht minder als die übrigen Gesichtspunkte unsere Berücksichtigung. Der Musiker als solcher hat sogar selbst wieder recht verschiedene Ursache, sich für die Aufführungen der Ammergauer Bauern zu interessiren. Wer könnte wohl unter denen, welche die Entstehung und Entwicklung einer solchen Kunstgattung einiges Interesse erweckt, gleichgültig vorübergehen an einer solchen Aufführung, die durch ein merkwürdiges Glück aus dem Schutt vergangener Jahrhunderte in unsere Tage herüber gerettet ist?

Aus diesem letzteren Grunde möge man uns gestatten, bevor wir von der Musik der Oberammergauer sprechen, auch die übrigen Seiten jener Aufführungen hier auch kurz zu erwähnen. Eine Pest, die im Jahre 1633 in jenen Bergen wüthete, soll der Ammergauer Veranlassung geworden sein zu dem Gelübde, in jedem Decennium die Geschichte vom Leiden und Sterben des Herrn zu erbaulicher Betrachtung öffentlich aufzuführen. Die Mönche des nahen Benedictiner Klosters Ettal unterstützten die Dorfbewohner mit Rath und That, und so wurde lange Jahre hindurch das Mysterium dort wie an anderen Orten in theils derbem, theils schwülstigem gereimten Dialog zur Aufführung gebracht. Mit der Zeit wurde das Werk in mehrfacher Beziehung verändert und verbessert; der Teufel mit seinem Hofstaat und andere komische Figuren ausgemerzt, die plumpe Unterhaltung zwischen Adam und Eva gestrichen, und nur die lebenden Bilder aus dem alten Testamente als Typen und Parallelen zu Jesu Leidensgeschichte wurden beibehalten. Das grösste Verdienst bei diesen Verbesserungen hat wiel. ein Pfarrer des Ortes Oberammergau, Dr. Ottmar Weiss, erworben, der im Jahre 1843 verstorben ist. Er hat das grosse Verdienst, die geschmacklosen Verse aus der eigentlichen Passionsdarstellung entfernt und dafür einen prosaischen Dialog eingeführt zu haben, der sich so streng als irgend möglich an den biblischen Text anschliesst. Diesem Umstande ist wohl hauptsächlich der interconfessionelle Charakter jener Aufführung zuzuschreiben, der derselben auch unter den Protestanten so viele warme Freunde und begeisterte Lobredner erworben hat. Die ganz realistische Vorführung solcher Vorgänge wie Christi Verurtheilung, seine Kreuzigung, seine Abnahme vom Kreuz behält wohl für Viele etwas Bedenkliches oder Anstössiges, doch wird alles Einzelne mit solch ruhiger Würde, mit solcher Hingebung an die heiligen Vorgänge und namentlich von Seiten der auftretenden Männer mit so grossem declamatorischen und dramatischen Geschick dargestellt, dass schon mancher anfängliche Gegner des Passionsspiels zu einem Freunde und Vertheidiger desselben geworden ist und niemand ganz unbefriedigt das Ammerthal verlässt.

Nicht nur an das Höchste interessant in historischer und anderen Beziehungen, sondern auch höchst wirkungsvoll und ergreifend ist die Betheiligung des Chors. Wie in der griechischen Tragödie zwischen den Darstellern auf der Bühne und den Zuschauern auf den Sitzreihen der Chor in der Mitte stand, um die Empfindungen der Zuschauer über das Dargestellte auszuregen oder auszusprechen, so tritt auch in Oberammergau vor, zwischen und nach der wirklichen Vorführung der Leidensgeschichte immer wieder auf dem Proscenium der Chor auf, der Träger der lyrisch poetischen Elemente zu wecken der dunklen Gefühle Gewalt, die im Herzen wunderbar schliefen. In diesem steten Wechsel zwischen der realistisch-dramatischen Handlung in gesprochenem Dialog und der poetischen Ausführung dessen, was das Gemüth zu ergreifen geeignet ist, letzteres in bald ein-, bald zwei-, bald mehrstimmigem Gesang unter Begleitung des Orchesters, liegt offenbar die Lösung des Räthsels, warum es viele Tausende, die sonst kaum zwei Acte einer Comödie anhören können, ohne sich für die weitere Anstrengung am Buffet mit einer Stärkung zu versehen, hier es über sich gewinnen, fast einen ganzen Tag lang mit nur einstündiger Pause auszuharren, wie schlichte Dorfbewohner deren Dinge vorführen, an denen jedenfalls nichts Neues und scheinbar wenig Anziehendes zu finden ist.

Freilich kommt zu dem erwähnten Wechsel dramatischer und lyrischer Momente nun noch ein drittes, dem viele — und vielleicht nicht mit Unrecht — den Preis unter den verschiedenen Arten der Darstellung zuerkannt wissen wollen: das malerische Element der sogenannten lebenden Bilder, welche während der Chorgesänge vor dem Auge entrollt werden. Es ist ein wirklich feenhafter Eindruck, den diese lebenden Bilder trotz der Mängel künstlicher Illumination in der Pracht ihrer Farben, der Schönheit ihrer Formen, dem Reichthum ihrer Gruppirung hervorbringen. Man weiss wirklich nicht, welches unter diesen Bildern man am meisten rühmen soll, obgleich das zweite, das die Anbetung des Kreuzes zeigt als vorläufige Andeutung von dem Inhalt der Gesammtaufführung, oder die Vorführung der reich geschmückten Braut aus dem hohen Liede, oder das Bild von Abraham, der sich im Schweisse des Angesichts sein Brot verdient, ob eine der Darstellungen aus dem Leben Josephs oder der Durchgang der Israeliten durch das rothe Meer. Dabei wird oft an Exactheit der Ausführung das Unbegreiflichste geleistet. Die grössten Tableaux nämlich, bei denen Hunderte von Menschen auf der Bühne beschäftigt sind, erscheinen, nachdem der Vorhang kaum für zwei Minuten gefallen war, mitunter total verändert. So folgt unmittelbar auf das wundervolle Bild vom Sammeln der Manna die Rückkehr der Josue und Kaleb mit der grossen Traube, auf das lebendige Bild von den verheerenden Schlangen im Lager, die Erhöhung der ehernen Schlange in der Wüste.

Wollen aber nun die musikalischen Leser dieser Blätter endlich wissen, wie es denn mit den Gesängen und der Musik des Ammergauer Passionsspiels stehe, welch letztere als besonders herrlich durch die Maueranschläge im Dorfe hervorgehoben wird, so müssen wir uns allerdings erinnern, dass wir absolut Vollkommenes von diesen bayrischen Bauern und ihrem Schulmeister nicht werden verlangen dürfen. Wer den Maasstab von Bach's Passion und Händel's Messias an die hier aufgeführten Gesänge zu legen geneigt ist, der wird freilich in Oberammergau schwerlich zufrieden gestellt werden können. Auch die strengen Vorkämpfer der katholischen Cäcilienvereine werden an dem Stil der dortigen Passionsmusik gar vieles auszusetzen haben. Wie könnte dem auch anders sein? Der Componist dieser Musik, der Schullehrer Rochus Dedler von Oberammergau ist ja schon 1822 gestorben, lange bevor von Regensburg aus die Forderung nach Umkehr der Kirchenmusik zu älteren und ernsteren Formen erhoben wurde. Lässt schon der Text der Gesänge für ein literarisch gebildetes Ohr manches zu wünschen übrig — am meisten wohl in der Schilderung vom Leiden des Hiob —, so walten in Bezug auf die Musik noch mehr Umstände, die man billiger Weise wird berücksichtigen müssen, wenn man nicht bei einem einseitig vernichtenden Urtheil ankommen will. Fragen wir aber, in welchem Stil konnte der Lehrer Dedler componiren, und was hat er in diesem Stil geleistet, so wird namentlich auf die zweite Frage die Antwort doch äusserst günstig ausfallen. Sein Stil konnte ja unmöglich ein anderer sein als derjenige der katholischen Ki-

chenmusik aus dem Anfang dieses Jahrhunderts, der Stil unseres Haydn und Mozart, der von den strengen Weisen der alten Kirche sich recht weit entfernt und sich fröhlichen Liedern nach der italienischen Oper recht bedenklich genähert hatte. Mozart'sche Anklänge hört man nicht selten aus Dedler's Musik namentlich in Behandlung der Geigen heraus; die Instrumentation wünschte man wohl wie in Besetzung der Orchesterpartien, so auch in der Zumuthung an ihre Leistungsfähigkeit immer bedacht. Die vielen Tonmalereien der Singstimmen, der fröhliche Ton, in dem Textstellen behandelt werden wie diese: »Wo ist mein Joseph, dahin! Wonne!« nach »Bald ist vollbracht, bald ist vollbracht die schreckliche der Thaten. Ach! heute noch, in dieser Nacht wird Judas ihn verrathen« u. s. w. klingen uns wohl etwas befremdlich, auch würden wir manchmal statt canonischer Imitation der Stimmen in Octaven lieber eine fugenartige Durchführung mit Eintritten in Halboctaven hören. Manchmal begleitet auch — um gleich eine Bemerkung über die jetzige Ausführung der Musik hier mit anzuschliessen — die Menge der Geigen zu stark, eine als Flötensolo auch den Gesang eines Tenoristen stark beeinträchtigt. Aber trotz alledem leisten die Ammergauer auch noch in musikalischer Beziehung recht Braves. Der Componist erhebt sich namentlich in den Partien für zwei Altstimmen oft zu grösserem Ernste, und besonders wird uns noch der Genuss eines schönen A capella-Gesanges zu Theil. Besonders wirksam in den Worten, welche der Scene von der Kreuztragung vorangehen: »Betet an und hebet Dank!« Wie der Componist, so verdient das Orchester, wenn man bedenkt, dass es auch aus lauter Ammergauern besteht, unsere volle Anerkennung. Die gewiss nicht geringen Schwierigkeiten, welche der wechselnde Wetter der Reinheit des Spieles im Freien in den Weg legt, hat man durch fortgesetzte Uebung glücklich überwinden gelernt.

Noch Günstigeres ist von dem Chore zu berichten. Dieser aus je vier bis fünf Mitgliedern für jede Stimme bestehend und mit ziemlich breiten Zwischenräumen nach der ganzen Proscenium vertheilt, hält sich trotz dieser ungünstigen Aufstellung und trotz der weiten Entfernung seines linken Flügels vom Orchester und Dirigenten durchaus wacker, ohne je im mindesten weder in Tonhöhe noch im Tempo zu schwanken. Wie viele städtische Gesangvereine vermöchten es wohl darin aufzunehmen mit solchen Leistungen dieses Dorfes? Es gehörte gewiss, wie bei all jenen verschiedenen Leistungen, wie namentlich beim Einstudiren der Kinder auf die Gruppirungen der lebenden Bilder, auf die Scene vom Einzug Jesu in Jerusalem und andere figurenreiche Darstellungen, so auch für die Leistungen der Chores ein mehr als eiserner Fleiss von Seiten der Sangmeisters und der Sänger dazu, um solch treffliche Resultate zu erzielen. Dass die Composition den jetzt verfügbaren Kräften an Sopran manchmal etwas zu hoch lag, um ohne Anstrengung und mit schönem Ton zum Ausdruck gelangen zu können, liess sich leider nicht ändern, wenn man nicht, wenn wir unsererseits rathen möchten, die betreffenden Nummern in etwas tieferer Lage nehmen wollte. Detonirt aber haben die Soprane trotz der hohen Lage niemals, und die drei tieferen Stimmen des Chors waren über jeden Tadel erhaben. Ruhig und schön wie der Faltenwurf ihrer classischen Gewandung sind auch die Bewegungen der Chors, frei von Monotonie, voll edler Einfachheit und hoher Würde.

So hinterlässt das Ammergauer Passionsspiel fast in jeder Beziehung einen gleichmässig günstigen Eindruck. Und wenngleich der Stil seiner Musik vor einem strengen objectiven Urtheil nicht bestehen kann, wer weiss, ob es nicht besser ist, dass die Sache so geblieben, wie sie nun vor uns liegt. Denn hätte statt der Cantor Dedler etwa der Kunstfreund dieser noch mehr ein norddeutscher Kritiker die Gesänge componirt, so wären vielleicht schon in den ersten Jahren die bayrischen Bauern das ursprüngliche Publikum der Passionsspiele, davon gelaufen, und weder Devrient noch Hengstenberg diese später weitere Kreise für die dramatische noch religiöse Seite jenes Schauspiels interessiren können.

J.

Richard Wagner's Kunst-Philosophie,
kritisch beleuchtet.

Von
Dr. A. Lindgren,
Musikreferent der Akademie in Stockholm.

„Du übersinnlich sinnlicher Freier“

Mit diesen, von mir zum Motto erwählten Worten — ein etwas veränderter Zuruf des Mephistopheles an Faust — begrüsste einst ein geschätzter Musik-Schriftsteller Richard Wagner und in Wahrheit, diese Worte sind auf Beide vollkommen anwendbar. Wenn sich die Neuromantik sowohl in der Litteratur wie auch in der Kunst, durch ein Schweben zwischen zwei Polen, nämlich auf der einen Seite durch übersinnliche Ueberschwänglichkeit und auf der andern Seite durch krasse Sinnlichkeit auszeichnet, ist Wagner ein vollblütiger Neuromantiker, obschon seine Anhänger diese Benennung scheuen und sich lieber »die neudeutsche Schule« nennen, damit ihre nationaldeutsche Richtung bezeichnen wollend. »Das Musikdrama ist das deutsche Nationaldrama«, so lautet der eine der zahlreichen, für Verbreitung Wagner'scher Grundsätze wirkenden Schriften einleitende Wahlspruch, und es lässt sich nicht läugnen, dass diese Behauptung den Schein der Wahrheit für sich hat.

In wie weit aber nun der Wagner'sche Musikdrama der Zukunft und Deutschland angehören soll, und ob diese der Deutschthum grössere und schönere Kunstführer als Wagner gehabt hat, ist eine andere Frage. Es eine wenigstens Anzeichen vorhanden, dass die Nibelungen und Meistersinger, trotz der scheinbaren Ausbreitung, welche Wagner's Kunstschöpfungen mit jedem Tage gewinnen, sich nie die Popularität erkämpfen werden, wie z. B. der Fidelio und der Freischütz längst schon erobert haben. Es sind Anzeichen vorhanden, weil sein Gesammtes Ziel eine Unmöglichkeit, sein Streit ein verzweifelter ist. Aber so wie kein Kämpfer, sobald sein Streben ein aufrichtiges gewesen — und man hat gewiss kein Berechtigung, von Wagner's Streben das Gegentheil anzunehmen —, dieser Einfluss auf die von ihm verfochtene Sache geblieben ist, wenngleich er auch nicht so weit, wie er wollte, gelangt sein mag, so hat auch Wagner schon seinen Namen mit der Geschichte der Musik verflochten und deren neuerer Entwickelung einen unverlöschbaren Stempel aufgedrückt.

Den Inhalt seiner Kunst-Philosophie hat Wagner hauptsächlich in zwei Schriften niedergelegt, nämlich »Das Kunstwerk der Zukunft« (1850) und »Oper und Drama« (1852, zweite Auflage 1869), beide Werke sind auch in »Gesammelte Schriften und Dichtungen« (1872) enthalten. Ueber das erste Werk kann ich auch, da dasselbe von geringerer praktischer Bedeutung ist, mit grösster Kürze äussern, wohingegen ich das zweite einer eingehenderen Prüfung unterwerfen werde.

»Das Kunstwerk der Zukunft« geht von dem Grundsatze aus, dass der ganze, ungetheilte Mensch eines Kunstwerkes bedarf, welches zu gleicher Zeit seine ganze Seele in Anspruch nimmt. Der körperliche Mensch theilt sich durch die Tanzkunst (die Mimik), der Gefühlsmensch durch die Musik und der Verstandesmensch durch die Dichtkunst mit. Diese drei Künste nennt Wagner »die rein menschlichen Kunstarten«. Aber da der Mensch von der Natur umgeben lebt, will er auch diese seine Umgebung in der Kunst wieder haben und findet sie auch in den zur Nachbildung der Natur entstandenen Kunstarten: Baukunst, Sculptur und Malerei. Das Kunstwerk der Zukunft hat also zur Aufgabe, die verschiedenen Künste, welche

sich bisher für sich selbst entwickelt und ein Einzelleben geführt haben, in sich zu vereinigen. »Das höchste gemeinsame Kunstwerk ist das Drama; wandern in seiner höchsten Vollendung jedoch nur dann zu existiren kann, wenn in demselben jede Kunstart in ihrer ganzen Fülle vorhanden ist. Erst wenn das trotzige Festhalten aller an ihrer Selbständigkeit aufhört und in Liebe für die andern aufgeht, sind sie im Stande, das vollendete Kunstwerk schaffen zu können. Ja ihr Aufhören in dieser Meinung ist in sich selbst schon dieses Kunstwerk, ihr Tod ist unmittelbar sein Leben. So wird das Drama der Zukunft von sich selbst entstehen, wenn das Schauspiel, die Oper, die Pantomime nicht mehr zu leben vermögen, wenn der Architekt, der Bildhauer, der Maler ihre Aufgabe darin sehen, dem Gesammtkunstwerke zu dienen.«

Der Gedanke, die schönen Künste an der Bildung eines Universalkunstwerkes mitwirken zu lassen, ist nicht neu. Er schwebte schon Carl Maria von Weber vor; ja, auch bei Herder und Goethe finden wir Aeusserungen, welche ein solches Universalwerk als wünschenswerthes Ziel hinstellen. Aber was bei Jenen nur ein poetischer Traum war, nimmt bei Wagner die Gestalt einer kühn entworfenen Theorie an. Das Unrichtige dieser Theorie liegt inzwischen weniger in der Forderung einer Vereinigung der verschiedenen Künste, denn denn sind im Laufe der Zeiten wirklich immer vielfältige Vereinigungen unter sich eingegangen, sondern in der Behauptung, dass jede Kunst erst in dem gemeinsamen Kunstwerke ihre höchste Vollendung erreichen wird, sowie in der Forderung, dass die Künste in Zukunft aufhören lassen, selbständige Kunstarten zu sein. Die letzte Forderung ist in dem Grade übertrieben, dass sie sogar die eines besonnenen Anhänger Wagner's vor den Kopf gestossen hat, welche sonst in der Hauptsache seine Utopien billigen. Ich weiss gegen »die Kunst der Zukunft« keine besseren Einwendungen zu machen als die, welche in Zeising's Aesthetische Forschungen« § 644, enthalten sind und welche ich daher hiermit anführen will.

»Ein Universalkunstwerk in dem Sinne, dass wirklich jede einzelne Kunst in gleichem Grade darin vertreten wäre und sämmtliche Künste darin zu einer gleichmässigen Gesammtwirkung gelangten, ist ein Unding, denn die Realisation des Schönheitsinnes ist immer nur im Reiche des Besonderen möglich, und das Schönheitsinnes ist nicht im Stande, zu gleicher Zeit verschiedenartige Kunsteindrücke mit gleicher Empfänglichkeit in sich aufzunehmen und zu geniessen. Wenn also verschiedene Kunstleistungen mit einander vereinigt werden sollen, muss stets einer derselben eine wirklich dominirende Stellung eingeräumt werden und zwar so sehr, dass die übrigen gar keine besondere Aufmerksamkeit für sich in Anspruch nehmen, sondern blos dazu beitragen, das Subject in eine für den Genuss des Hauptkunstwerkes günstige Stimmung zu versetzen. So werden wir z. B. die Erhabenheit und Heiligkeit einer gothischen Domes um so stärker empfinden, wenn wir bei der Betrachtung der architektonischen Formen zugleich ein dem Charakter des Gebäudes entsprechendes, aber an sich einfaches und anspruchsloses Orgelspiel vernehmen. Träte aber vielleicht dafür ein grossartiges, imponirendes Oratorium ein, welches in gleichem Maasse unser Ohr, wie das architektonische Kunstwerk unser Auge an sich zöge, so würden wir trotz der Verwandtschaft und Gleichartigkeit beider Gesammteindrücke doch weder das eine noch das andere wahrhaft zu geniessen vermögen, denn sobald wir, was doch zum wahren und tiefen Genuss nothwendig ist, daran gingen, die beiden Kunstwerke nicht blos im Ganzen und Grossen, sondern auch in den einzelnen Elementen und Momenten zu verfolgen, würden wir nicht einer im Stande sein, beide auf einmal aufzufassen und einen Parallelismus in ihren Formen zu entdecken, die beiden Wirkungen würden sich also nicht zu einer Gesammtwirkung vereinigen, sondern vielmehr sich gegenseitig paralysiren oder verwirren. — Eben so wenig lässt sich der volle Genuss eines Bauwerks mit dem vollen Genuss eines Sculpturwerks oder eines Gemäldes vereinigen, denn entweder werden wir über der architektonischen Schönheit die bildnerische und malerische, oder über dieser jene vergessen. Mit richtigem Takt haben daher die Griechen die Cella ihrer Tempel, wo die Hauptaufmerksamkeit auf das Götterbild gerichtet werden sollte, in architektonischer Beziehung einfacher und dürftiger behandelt.«

So weit Zeising. Sein aus dem Griechischen entlehntes Beispiel ist um so besser gewählt, da es gerade die griechische Kunst ist, welche Wagner allezeit als Muster aufstellt und in welcher er Stützen für seine Theorien zu finden glaubt. Das griechische Drama, sagt Wagner, war ein solches »Gesammtkunstwerk« und soll nun dasselbe neu, auf einem höheren Bildungsgrade und mit unendlich reicheren Mitteln, wieder zu erreichen suchen. Dieser Hinweis auf das antike Drama hat jedoch nur eine scheinbare Beweiskraft. Ich will dahin gestellt sein lassen, in wie weit es überhaupt der Mühe lohnt, ein vergangenes Ideal als Ziel für das Streben der Jetztzeit aufzustellen. Angenommen, dass in den griechischen Theatern wirklich alle schönen Künste versammelt waren, so war dieses doch keine Versammlung, keine Vereinigung nach Wagner's Meinung, so nämlich, dass gerade hier jede Kunst ihre höchste Ausbildung erhielt. Die Tempel der Griechen, nicht aber ihre Theater, wurden zu allen Zeiten als die Krone ihrer architektonischen Kunst betrachtet, auch wenn man weiss davon, dass die edelsten Sculpturwerke, welche die Antike erzeugte, vorzüglich in den Theatern aufgestellt waren. Sogar ihre Musik kann hier nicht einmal ein Beweis dienen, da es bei einem so ganz und gar plastischen, folglich auch im Grund und Boden unmusikalischen Volke, wie die Griechen, sogar sehr fraglich sein kann, ob ihre Musik überhaupt eine Kunst genannt zu werden verdient. Bei der geringen Kenntniss, welche wir von der Musik der Griechen haben, dürfte man doch wohl als wahrscheinlich annehmen können, dass dieselbe nur elementarisch, nur als ein äusserer, zur Verherrlichung des Ganzen dienender Schmuck wirkte, ungefähr wie die Polychromie nur durch das Elementare der Farben ihre dorischen Tempel, oder der Golden oder Elfenbeinen Glanz ihre Chryselephantin-Statuen verherrlichte.

Wir haben gesehen, dass Wagner in seinem eben angeführten Werke ein Zusammenwirken aller Künste fordert. Bei der specielleren Entwicklung dieses Gedankens beschränkt er sich jedoch darauf zu untersuchen, unter welchen Formen ein solches Zusammenwirken zweier der schönen Künste, nämlich der Musik und der (dramatischen) Poesie stattfinden muss. Dieses Zusammenwirken zu entwickeln war ihm am meisten angelegen, und ist es überhaupt auch das einzige, welches gegenwärtig praktische Bedeutung hat. Genannte Entwickelung findet sich in seinem Buche »Oper und Drama«, dessen hauptsächlichsten Gedankengang ich hier einer Prüfung unterwerfen werde. Ich setze voraus, dass sein Inhalt allen deutschen Lesern bekannt sei, und will nur kurz die wichtigsten Behauptungen davon der Kritik eines stellen.

Wagner's Geschichte der Oper übergehe ich, obgleich z. B. gegen Mozart's vorgebrachte Reflexionslosigkeit — durch verschiedene Stellen in Jahn's Biographie, die deutlich zeigen, welch lebhaften Antheil Mozart am Verfassen der Operntexten nahm, widerlegt — gegen die Geringschätzung Meyerbeer's u. dgl. m. verschiedene Einwendungen zu machen wären. Erwähnen will ich nur, dass Wagner die komische Oper gar nicht berührt, und dass seine Reformationsbestrebungen dieselben zur Seite gehen, ist es nun infolge Geringschätzung oder sei es, dass sich Wagner an einen so kräftigen, lebensfrischen Stoss nicht zu vergreifen wagt.

Hiermit treffen wir auf eine der Grundbedingungen seiner Theorie, nämlich der Bestimmung der Musik als Weib. Ich sehe nun ab von der krass sinnlichen Auffassung der Weiber (welche mein am Anfange dieses Aufsatzes ausgesprochenes Urtheil zu bestätigen scheint), der Auffassung nämlich, dass das Weib nicht eine Spur von eigenem Willen habe und überhaupt nur existire, um Kinder zu gebären. Ich will mich mit dem rein physischen Vergleiche begnügen und nun zuschauen, wie es sich mit der Genauigkeit desselben verhält. Die Musik wäre ihm gemäss nur gebärend, nicht erzeugend, nur formlose Potentialität, nicht bestimmt geformte Wirklichkeit, nur ein Fruchtstoff ein Embryo, welcher erst durch von aussen hereingeworfene Spermatozoiden Leben und Gestalt erhält. Diese Ansicht wird in Wagner's Buche über »Beethoven« (1870) durch einige Aeusserungen vervollständigt, wo er, gestützt auf Schopenhauer, die Musik von allen anderen schönen Künsten sondern will und bestimmt, dass dieselbe ihre eigenen ästhetischen Gesetze habe. Wagner tritt hier als Repräsentant der einen der extremsten musikalischen Lager auf, gegenüber dem anderen, vorzugsweise von Hanslick repräsentirten. Dieser sagt: »die Musik ist eine Form ohne Inhalt«. — Wagner sagt: »die Musik ist ein Inhalt ohne Form«. Die Tonkunst ist für Wagner ein unbestimmter Traum, welcher sich nicht von sich selbst condensiren und als zum Ziele haben darf, »Freude an schönen Formen« zu wecken. Abgesehen von der Ungereimtheit, welche in einem »Inhalt ohne Form« liegt, dürfte wohl jede Kunst, also auch die Musik, gerade zur Aufgabe haben, schöne Formen zu schaffen, nicht aber mit mehr oder weniger Naturwahrheit einen Inhalt darzustellen, welcher in der Aesthetik nur ein secundärer Begriff und nur als Bedingung für die Form — als Moment — derselben von einiger Bedeutung ist. Es ist wirklich die rücksichtslose Kühnheit eines Wagner erforderlich, um die ganze vorangegangene Musikgeschichte als einen »Irrthum« erklären zu können, da dieselbe doch eine gleich organische Entwickelung, eine eben so grosse Mannigfaltigkeit entsprechender und gerade alle haltbaren Schönheitstheorien vollendeter Formen aufzuweisen hat, wie irgend eine andere Kunstgeschichte, das jedoch, was eine selbständige, organische Entwickelung gehabt hat, kann nicht bloss ein leibloser Samenkern sein. Hiermit hoffe ich Wagner's Philosophieen über das Wesen der Tonkunst hinreichend widerlegt zu haben, und damit fällt eine der stärksten Grundsäulen der Zukunftsdramas in der Form, wie Wagner sich dasselbe gedacht, zusammen.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Die Tonkunst. Einführung in die Aesthetik der Musik von **Dr. Heinrich Adolf Köstlin.** Stuttgart, J. Engelhorn. 1879.

Δ Vorstehendes Werk soll, wie der Verfasser sich in der Vorrede ausdrückt, seiner »Geschichte der Musik«, welche erst kürzlich in diesen Blättern besprochen wurde, ergänzend zur Seite treten und den Versuch machen, zu einer Aesthetik der Tonkunst einen Beitrag zu liefern, welche die entscheidenden Gesichtspunkte und Gesetze nicht, wie bisher immer geschehen sei, anderswoher entlehnt, sondern aus dem Wesen der Tonkunst selbst und der Musikalisch-Schönen ableitet. Nur eine eingehende Betrachtung des Wesens der Tonkunst und eine nüchterne Erforschung ihrer natürlichen Gesetze können uns über das eigentliche Wesen der Musik, darüber, ob sie ein Sinnenspiel blosser Nervenreiz sei, oder ob sich in den Tönen ein Höheres, ein Geistiges, als ideelles erschliessen werde, Aufschluss ertheilen. Somit sei die erste Aufgabe, die Natur des Stoffes, aus welchem die Musik ihre Gebilde schafft, genau kennen zu lernen.

Nun finden wir es ganz schön und gut, dass der Verfasser die entscheidenden Gesichtspunkte für eine Aesthetik der Tonkunst aus dem Wesen derselben selbst ableiten will, aber verfehlt ist es, dies in solch einseitiger Weise zu thun, wie dies hier geschieht. Derjenige, welcher über Aesthetik der Tonkunst oder sonst einer Kunst schreiben will, muss sich in erster Linie über den Begriff der Kunst und ihrem Wesen im Allgemeinen und über ihre Beziehungen zum menschlichen Geiste klar sein; er muss sich ferner darüber klar sein, ob die Kunst überhaupt nur Formen erzeuge und bilde, oder ob sich der Geist des Künstlers in ihren Werken abspiegele, ob sie etwas Geistiges, Ideales darstelle, oder ob ihre Erzeugnisse nur das Product eines unbewussten Calcüls sind. Erst wenn diese Vorfragen beantwortet, kann man auf die Einzelkunst übergehen und aus ihrem Wesen ihre Bedeutung und Stellung den andern Künsten gegenüber darthun. Aber damit, dass man, wie der Verfasser, eine Geschichte fast sämmtlicher Instrumente und ihrer Beruf zusammenträgt und einen Auszug aus der einige Jahre früher verfassten Musikgeschichte zum Besten giebt, wird noch nicht das Geringste zur Lösung der vom Verfasser sich vorgesetzten Aufgabe beigetragen. Wir erfahren freilich so nebenbei auch etwas über Tonstärke, Wesen der Tonempfindung u. s. w., doch sind dies altbekannte Sachen und lassen sich bei Helmholtz viel angenehmer nachlesen.

Im zweiten Abschnitt werden die Formen der Tonkunst behandelt; neu war es uns hier zu erfahren, dass »Tonleiter« und »Accord« ebenfalls zu den musikalischen Formen gehören. Eine Tonleiter ist uns nach bisher unumgeblichen Dafürhalten die stufenweis geordnete Folge der Töne innerhalb einer Octave, aber sie ist keine musikalische Form; unter Accord verstehen wir das gleichzeitige Erklingen mehrerer nach gewissen Grundprincipien zusammengestellter Töne oder Intervallen, doch weniger ist Tonalität ein Bestandtheil der musikalischen Formenlehre. Nicht bloss in der Tonkunst, sondern auch im Gebiet aller übrigen Künste versteht man unter Form die verschiedenen Arten oder Gattungen des Kunstwerks; in der Musik kann man z. B. von Lied-, Rondo- und Sonatenform u. s. w. sprechen, aber nicht von Accordform, Tonalitätsform u. s. w. Wir sind der Ansicht, dass wenn Jemand einen Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst schreiben will, derselbe sich wenigstens über gewisse Grundbegriffe klar sein sollte.

Im Uebrigen handelt dieser Abschnitt viel vom griechischen Tonsystem, von den Kirchentonarten, über Consonanz und Dissonanz u. s. w., die Sache selbst kommen wir nicht näher. Wie tief der Herr Verfasser übrigens in das Wesen der griechischen Musiklehre eingedrungen, beweist folgender Satz S. 138: »Die Ansichten — nämlich über Consonanz und Dissonanz — darüber wechseln mit der Zeit und mit dem Geschmacke (?). So galt z. B. die grosse Terz bei den Griechen als Dissonanz, während dieselbe uns als eine der schönsten und befriedigendsten Consonanzen gilt.« Die grosse Terz bestand nun aber bei den Griechen nicht wie bei uns aus einem grossen und einem kleinen Ganzton (8 : 9 + 9 : 10 = 4 : 5), sondern aus zwei grossen Ganztönen, welche statt des richtigen und allein brauchbaren Verhältnisses 5 : 4 das um das syntonische Comma 81 : 80 zu grosse Terzintervall 81 : 64 ergaben. War die grosse Terz zu hoch, so war dagegen die kleine zu tief — 32 : 27 anstatt 6 : 5; der Gesang fand bei der Sext statt.

Belehrend und geschickt gruppirt ist das, was der Herr Verfasser — natürlich nach Helmholtz — über Combinations-, Differenz- und Summationstöne, über Rhythmus, Takt u. s. w. bringt.

Im zweiten Kapitel erscheinen nun die wirklichen Kunstformen der Tonkunst; doch ist auch hier die Eintheilung eine ganz sonderbare. Wir glaubten bisher, dass die Kunstformen

für das ganze Gebiet einer Kunst Geltung hätten, aus erfahren wir plötzlich von einstimmigen und mehrstimmigen Formen. So ist die Melodie nach Köstlin z. B. eine homophone Kunstform, unter welcher der Verfasser eine Tonfolge versteht, welche sich dem Ohre sofort als ein scharf charakterisirtes und wohlgegliedertes Tonbild zu erkennen giebt. Richtiger wäre es wohl gewesen zu sagen, dass man unter Melodie die von einem geistigen Standpunkt aus getragene und zu einem bestimmten Zeitenbild verbundene Folgereihe verschiedener Töne versteht.

Hören wir nun auch, was der Verfasser u. A. über die Fuge sagt: »Der Eintritt der zweiten Stimme, der »Gefährten«, geschieht nach der Regel in der Dominante (Quinte) des »Führers«, der ersten Stimme, und zwar nur dem Grunde, weil nur diese Tonstufe eine ganz genaue Nachahmung ohne Erhöhung und Vertiefung der Töne, d. h. ohne Verlassen der Tonleiter gestattet« u. s. w. Wir erhalten wirklich einen ausgezeichneten Begriff vom musikalischen Wissen des Autors, aus welchem kern gefesteten Katechismus der Tonkunst der Herr Verfasser wohl diese Weisheit geschöpft haben mag? Wir ersuchen denselben übrigens sich beispielshalber nur die erste Fuge im ersten Heft des wohltemperirten Claviers ansehen zu wollen, und der alte Bach verstand etwas vom Fugenschreiben. Wenn Köstlin der Fuge der melodische Element gern abgesprochen möchte, so erinnern wir ihn zum Exempel an die köstlichen Chorfugen Händel's, welche an Frische und melodischem Wohlreiz wohl einzig in ihrer Art dastehen dürften. Man muss sie freilich kennen und verstehen, um ein Urtheil darüber zu haben. Neu war uns auch zu erfahren, dass Beethoven dem Scherzo die fugirte Form verliehen haben. Wir meinen nun dann doch, dass wenn Jemand über Musik schreiben will, derselbe noch etwas davon verstehen soll, denn setzt man sich auch der Gefahr nicht aus, über die »rinnlich-reizende Polyphonie des Orchesters« [S. 288] geistreiche Bemerkungen machen zu müssen, oder die »schwebenden Dichtungen« Liszt's »auskörnte Sinfonien« (S. 340) zu keinen und vom »Klang des Saitenquartettes« [S. 330] zu sprechen.

Nun sind wir endlich am dritten Abschnitt: »Die geistige Seite der Tonkunst« angelangt.

Der Verfasser stellt sich vollständig auf den Boden der Formalästhetik: er sympathisirt mit Herbart und Hanslick — eben Ersteren übergenannt zu führen —, und wenn Köstlin die »Aesthetik als Formwissenschaft« von Robert Zimmermann, eines der bedeutendsten ästhetischen Werke der Gegenwart, bekannt gewesen wäre, so hätte er dieselbe zweifelsohne zur Bekräftigung seiner Ansicht auch angeführt; denn zum Citiren ist er nicht verlegen, wenn er auch die Werke, die er citirt, nicht immer gelesen hat.

Ein gewisses Etwas berührt uns, um es gleich von vornherein zu gestehen, äusserst unangenehm in dem letzten Theil des Buches, und zwar ist es der souveraine Superioritätston, mit welchem der Verfasser alle Jene, welche die Schönheit der Musik nicht blos in den reinen Formen finden, abzukanzeln beliebt. Sie sind Vertrauensdusler, denen es nur im Nebel der Unbestimmten wohl ist. Wie eine zündende Bombe fiel nach Herrn Köstlin's Meinung die bündig schöne Schrift: »Vom Musikalisch-Schönen« in die Vertrauensduselei jener Musiker und Dichter, Theoretiker und Aesthetiker (worunter auch als Vischer) und ein für allemal — so sagt nämlich Köstlin — war durch klare und bündige Beweisführung die Behauptung, dass die Musik Gefühle ausdrücke, widerlegt. Für Herrn Köstlin mag dies der Fall sein, doch viele Andere sind durch die Schrift Hanslick's in ihren Ueberzeugungen nicht im geringsten schwankend gemacht; und treten die etwas bescheidener auf als der Herr Stadtpfarrer zu Friedrichshafen, und wollen Niemanden ihre Ansichten als die allein richtigen aufdrängen, noch meinen sie sich an die höhere Erkenntniss allein in Pacht zu haben.

Gehen wir auf die Sache einen Augenblick etwas näher ein.

(Schluss folgt.)

Für Männerchor.

Friedrich Gernsheim. Lied der Städte. Gedicht von Herrn Lingg. Für Männerchor componirt. Op. 43. Partitur Pr. 2 *M* netto, Stimmen à 50 *Pf*. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1880.

Kräftig und schwungvoll wie Lingg's Gedicht ist auch Gernsheim's Composition. Zuerst ertönt breit und wuchtig der Ruf an die »Bürger von nah und fern, gleich den Männern von Lautern den Morgenstern zu schwingen gegen die Herrn«. Dann geht's stürmisch weiter: »Zum Galgen und zum Hochgericht, wer unsern Kaisers Frieden bricht«. Mit diesen Worten lässt der Componist ein kerniges Motiv auftreten, der er imitatorisch sehr wirksam verwendet. »Wir ruhen nicht, als bis dem letzten Ritter sein Waffenschild in Splitter, bis jede Kette bricht«, heisst es weiter. An diese ebenfalls charakteristisch wiedergegebenen Worte schliesst sich höchst effectvoll der Anfangsruf wieder an. Jetzt werden zuerst vom halben, darnach vom ganzen Chor und in ruhigerem Tempo die Leiden der Bedrückten geschildert, wie die eingekerkerte Brust der freien Bürger sich die Hände wund gerungen, wie Vater und Ahn im Kerker geschmachtet, wie Hab und Gut verloren gegangen — der Alles wird musikalisch so eindringlich geschildert, dass die mehr und mehr anwachsende Rachelust und der Hass gegen die Unterdrücker nur zu erklärlich und Vergeltung nur zu gerecht erscheint. Diese ganze Partie mit ihren Steigerungen ist vom Autor überaus glücklich angelegt und ausgeführt. »Schlagt drein«, wird fortgefahren, »was Felsennest, was Hohenrain, was Raubburg und Drachenstein! Schlagt drein!« und man sieht und hört die wuchtigen Schläge fallen. »Schlagt Zugbrück' ein und Pfosten, die Sporen müssen rosten und frei die Städte sein!« Den Worten entsprechend setzt hier der Componist kräftig ein unter Benutzung des vorerwähnten Motivs und Theilung der Stimmen in zwei Chöre, wodurch eine vortreffliche Wirkung und Steigerung erzielt wird. Der Effect kommt von innen heraus, daher wirkt er so gut und schön. Zum dritten Mal ertönt der Aufruf an die Bürger und mit den Worten: »Lasst wallen die Paniere, lasst fallen die Visiere, auf gegen den Herrn! Die Sporen müssen rosten und frei die Städte sein« schliesst die sehr effect- und charaktervolle Composition ab. So sehr wir gerade diese Fassung lieben und gegen in die Länge gezogene Schlüsse sind, so hätten wir doch gewünscht, dass der Componist den Schluss um ein weniges breiter gestaltet hätte. Mit drei bis vier Takten mehr wäre es wohl schon zu erreichen gewesen. Mindestens hätte und zwar schon in Anbetracht des Umfangs der Composition (15 Octav-Seiten Partitur) dieselbe einen mehr ausklingenden Schluss vertragen.

Die Composition Meister Gernsheim's trifft nicht nur in allen Stücken den Ton des Gedichts, sondern sie vertieft ihn mehrfach in anziehender Weise. Sie ist durchweg glücklich erfunden, sehr sang- und leicht ausführbar. Die edle Einfachheit, Natürlichkeit und Frische werden ihr sehr bald die Wege ebnen und die Herzen gewinnen; mit einem Wort, sie ist eine wirkliche Bereicherung der Literatur für Männergesang und verdient Allen, welche diesen pflegen, warm empfohlen zu werden.

Fritk.

Nachrichten und Bemerkungen.

»Wunschhexen Meinsten«, Oper von Theod. Hentschel, wird in dieser Saison im Hamburger Stadttheater zur Aufführung gelangen.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur Friedrich Chrysander

Leipzig, 22. September 1880. Nr. 38. XV. Jahrgang.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Mozart's Werke, Zweite Serie: Litaneien und Vespern. (Fortsetzung.) — Richard Wagner's Kunst-Philosophie, kritisch beleuchtet. (Schluss.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Die Tonkunst. Einführung in die Aesthetik der Musik von Dr. Heinrich Adolf Köstlin [Schluss]. Für Clavier [Compositionen von Richard Kleinmichel Op. 47, Woldemar Bargiel, Philipp Scharwenka Op. 61 und 68, Govert Dorrenboom Op. 1 und O. Heinke Op. 11]. Lieder für eine Singstimme mit Clavierbegleitung [Compositionen von Robert Ludwig Op. 1, Karl Courvoisier, S. Jadassohn und Adolph Cahnlan Op. 17]) — Musikfeste in Belgien und Pflege der nationalen Musik daselbst. — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

Mit nächster Nummer schliesst das dritte Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das vierte Quartal rechtzeitig aufgeben zu wollen. **J. Rieter-Biedermann.**

Mozart's Werke.

Zweite Serie

Litaneien und Vespern.

(Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe von Breitkopf und Härtel. Partitur 288 Seiten Fol. Preis ℳ 24 75 ₰ — in elegantem Originaleinband ℳ 28 75 ₰ n.) (1880.)

(Fortsetzung.)

Der verhältnissmässig kurze, obwohl noch immer recht ausgeführte dritte Satz («Salus infirmorum») ist ein Adagio, welches beständig und fast zu gleichen Theilen zwischen Soli und Tutti wechselt. Die vorigen Motive kehren mehrfach wieder theils in Dur, theils in Moll, was schon dadurch gerechtfertigt und sinnvoll ist, dass der Satz in H-moll beginnt und in G-dur schliesst. Aber trotz dieser Wiederholungen bildet der Gesang in sich kein geschlossenes Ganze; das was ihn hält und trägt und dem Hörer als Hauptsache erscheint, liegt wieder in den Instrumenten. Die Tutti haben durchweg gestossene Sechzehntel- [musical notation] die Soli gebundene Zweiunddreissigstel-Begleitung, und diese ist nicht etwa aus dem Texte geschöpft als seine charakteristische musikalische Verdeutlichung, denn sie erscheint zu den verschiedensten Worten, sondern sie liegt lediglich als Färbung obenauf, durch welche Chor und Solisten blos klanglich auseinander gehalten werden. Auf den Text gesehen ist der hierdurch erzielte Ausdruck rein äusserlich, und auf die musikalische Wirkung gesehen ist er rein instrumental. Das gewahrt überall, dass sich die Singstimmen nach den Instrumenten biegen und fügen müssen. Ein recht merkwürdiges Beispiel davon ist die Schlusscadenz in der Mitte des Satzes.

(Notenbeispiel s. nächste Spalte oben.)



(Hierauf folgen 5 Takte Tenor- und Bass-Solo, die beste Stelle des Satzes.)

Welcher Componist würde nun wohl seine Singstimmen so führen, wenn sie datenach sich bewegen dürften und nicht allemale den instrumentalen Ring durch die Schnauze hätten? Hier sieht man den Schaden davon, dass Mozart in seiner Jugend nicht den majestätischen Chorgesang in dramatischer Haushalt, Mannigfaltigkeit und Freiheit kennen gelernt hat. Das sonderbare, von den Violinen allein ausgeführte Nachspiel, bei welchem der Primgeiger das letzte Wort hat, stimmt vielleicht zu dieser Haltung des Satzes, muss übrigens wohl mehr als ein Curiosum angesehen werden.



Nebenbei gefragt, rührt die Bezifferung von Mozart her und hat man sich dieselbe vorzustellen als mit der Orgel ausgeführt, wodurch das Monstrum entstehen würde, dass ein in C-dur schliessender Satz eine Stelle vorher auf der Orgel mit dem

Sextenaccord von A-dur aufhörte, — oder muss man diese Bezifferung lediglich als Luxus ansehen?

Bei der vierten Nummer (*Regina angelorum*) gelangen wir wieder zu einem sehr ausgeführten Stücke, in welchem gleich dem zweiten ein Solo des Führers ist. Diesmal hat der Tenor das Wort in einer recht ausgeführten und colorirten Cantilene nach der Form der neapolitanischen Schule, welche dem betreffenden Kirchensänger offenbar Gelegenheit bieten sollte seine besten Künste zu zeigen. Das Accompagnement ist auch meistens durchsichtig gehalten, aber stellenweise drängen sich die Instrumente zu selbständig hervor, und an der Coloratur merkt man recht gut, dass sie von einem ultramontanen Anfänger, nicht aber von einer ausgeschriebenen italienischen Meisterhand herrührt. Den besten Beweis davon liefert folgende Stelle, welche zugleich das Ausgeführteste und Schwierigste enthält, was dieses Stück an Coloratur darbietet:

(Allegro con spirito.)



Eine derartige Unterlage des o - - - ra, wo das Wort auf dem höchsten Ton ausläuft, ist gewiss nicht weise, denn der Sänger vermag bei dem aufsteigenden Allegrogange die Silbe ra nicht deutlich auszusprechen, und das sollte nach dem vorangegangenen Tonsatze auf o doch wohl das wenigste sein, was man erwarten dürfte. Jetzt klingt der Lauf, sprachlich d. h. also nach seinem Ausdrucke betrachtet, wie ein Wagestück, bei welchem der Sänger sich überhastet, so dass ihm schliesslich doch oben bei ra die Stimme ausgeht und damit der Ton abschnappt. Sieht man sich den langen Lauf genauer und rein musikalisch an, so besteht er bei Einzelnen aus lauter Figuren, die ziemlich weit und jedem gebildeten Sänger damals geläufig waren, aber die Zusammenfügung dieser Einzelheiten zum Ganzen ist wieder durchaus instrumental. Bei den springenden Vierteln und Halben fällt solches sofort in die Augen. Instrumental ist das Ganze aber schon durch die Modulation, durch das Umherfahren in verschiedenen Tonarten. Bei einer guten Vocalcoloratur ist es eine der Hauptbedingungen, dass die Tonart möglichst in Ruhe bleibe, denn Coloraturen und Modulationen vertragen sich selten, und nur zur Erzielung eines besonderen Ausdruckes soll man von beiden zugleich Gebrauch machen. Mozart stand, als er diese Litanei schrieb, bereits im 19. Jahre und war fast in allem Uebrigen ein nahezu fertiger Meister. Um so mehr ist es charakteristisch, dass sein Genius so wenig um die Gestaltung der wahren Vocalität sich bemühte, sei es nun in ganzen Sätzen und Werken oder in der Ausschmückung der Cantilene.

Auch bei dem Gesange des Chores ist dieses im vorliegenden Stücke wieder der Fall. Die Instrumente führen und gestalten, der Gesang stimmt nur ein; namentlich gilt solches von allen Stellen, die den Anschlag geben. Wir setzen von dem Anfang des Satzes die erste Violine nebst der Sopranstimme her, wodurch das Gesagte genügend veranschaulicht wird:

(10 Takte Vorspiel gehen voraus.)



Hier sprechen die Instrumente, und zwar wie Jemand der weiss was er will, aber die Singstimmen hallen nur.

(Fortsetzung folgt.)

Richard Wagner's Kunst-Philosophie, kritisch beleuchtet.

Von
Dr. A. Lindgren,
Musikrecensent des »Aftonbladet« in Stockholm.

(Schluss.)

Der Staat ist für Wagner nur ein Polizeizwang, und in seinen Umsturz-Tendenzen kann er mit den schlimmsten Mitgliedern der »Internationale« verglichen werden. Seine irrige Auffassung des Staates und der Geschichte treibt ihn zu der Behauptung, dass die Geschichte als Stoff eines Dramas unbrauchbar sei. Shakespeare's »Richard III« ist sicher hinreichend, um das Gegentheil zu beweisen. Wenn wir jedoch nur das Musikdrama vor Augen haben, lässt sich nicht verneinen, dass Wagner einen richtigen Griff that, als er den Mythus als Inhalt desselben befürwortete. Das Glückliche dieses Griffes ist jedoch nicht auf der Unmöglichkeit beruhend, eine historische Person nicht allein als ein denkendes, sondern auch als ein fühlendes Wesen darstellen zu können; eben so wenig beruht es darauf, dass in den Mythen eines Volkes vorzugsweise der nationale Grundcharakter abgebildet aufgenommen sein möchte, denn derselbe kann sich eben so wohl in jedwedem Punkte seiner Geschichte abspiegeln; es beruht vielmehr darauf, dass die Mythe — oder überhaupt die Sage — ein phantastisch ideales Gegenbild der Welt ist, wo die Gesetze der Wirklichkeit bis zu einem gewissen Grade aufgehoben sind und wo man nicht das Recht hat, die streng dramatische Entwickelung zu fordern, welche sich, nachdem was die Erfahrungen aller Zeiten gezeigt haben, mit dem Musikdrama nicht gern vereinigen lässt.

Eben so viel Anerkennung wie die Verweisung auf die Sage als Stoff für das Musikdrama verdienen Wagner's zahlreiche Invectiven gegen das Literatur- oder Lesedrama, so wie die an die Musik gestellte Forderung, sich durch volle sinnliche Realität und Fasslichkeit zu erkennen zu geben. Es ist nur zu beklagen, dass er, wo er diese Forderung in der Praxis zur Anwendung zu bringen sucht, die Sinnlichkeit ziem-

lich dramatisch, die Fassbarkeit allein handgreiflich aufgefasst zu haben scheint. Seine Musik wirkt nicht selten pathologisch und in den betäubenden Wirkungen der Instrumentalmassen sowie im Pomp und in der Sorge um der reine Decoration erreicht er nicht nur, sondern übertrifft er sogar noch den von ihm wegen Effecthascherei so arg geschmähten Meyerbeer. Auch im declamatorischen Gesange trifft Wagner zuweilen mit Meyerbeer zusammen.

Wagner's Schilderung der Entstehung und Entwickelung der Sprache klingt wahrscheinlich genug. Aber wenn auch der Stabreim die Bedeutung ursprünglich die gewesen ist, gleichartige (oder entgegengesetzte) Vorstellungen zu verbinden — was möglich ist — so ist doch gegenwärtig diese Bedeutung aus dem Bewusstsein verschwunden, und kann die Anwendung des Stabreimes in der heutigen Sprache nicht mehr dazu eingeschränkt werden, und was mehr ist, Wagner thut es selbst nicht. Wenn er in der »Götterdämmerung« die Norn ausrufen lässt: »Wollt ihr wissen, wann das wird, schwingt, sie Schwestern, das Seil!« — so wird hier deutlich Alliteration beabsichtigt. Abgesehen vom Zusammenhange zwischen wollen und wissen — wie soll man aber eine Gemeinschaft in der Vorstellung oder dem Eindrucke zwischen wann und wird, zwischen schwingt und Schwestern finden können? Solche Beispiele könnten bis ins Unendliche vermehrt werden und beweisen genügend, dass der Stabreim, auch so gut wie das von Wagner auch oft angewandte Schlussreim, nur zur äusseren wohlklingenden Zierde dient, ohne dass man jederzeit einen Zusammenhang in der Bedeutung zwischen den gereimten Worten nachzuweisen vermag.

Wir kommen jetzt zu einem der wichtigsten Grundsteine von Wagner's Lehrgebäude, zu einem der Steine, welche Wagner bekommen hat, bei dem es Grundmauern notwendig waren und bis er nicht mehr merkte, dass die Hacke seines Scharfsinns stumpf geworden. Nachdem Wagner der Entwickelung der Sprache vom stöhnenden Urlaute bis zur Begriffsmässigkeit und Abstraction der Jetztzeit gefolgt ist, will er verwandeln und von der Abstraction zum Unmittelbaren, vom Verstande zum Gefühle zurückgehen. Dieses aber ist eine psychologische Unmöglichkeit. Die Abstraction kann nicht umwenden, sondern schreitet stets in ein und derselben Richtung vorwärts; durch die Determination kann wohl der Begriff bis zu einem gewissen Grade in das Concrete zurückgehen, bis zum Unmittelbaren, dem Gefühle jedoch niemals. »Die Tonsprache — sagt Wagner — ist Anfang und Ende der Wortsprache, gleichwie das Gefühl Anfang und Ende des Verstandes ist.« Diese Behauptung, so grossartig sie auch klingt, birgt eine dreifache Unwahrheit in sich. Das Gefühl ist wohl der Beginn des Verstandes (wenigstens Voraussetzung in der Zeit), aber nicht dessen Schluss; die Tonsprache kann dahingegen weder für den Anfang noch für das Ende der Wortsprache angesehen werden, denn sie ist eine gesonderte Sprache, nicht nur der Entwicklung nach, sondern auch der Art nach verschieden von derselben. Es mag sein, dass der Laut als solcher die Stammmutter beider Sprachen war, der Laut ist aber noch kein Ton. In dem Momente, wo der Laut zum Ton wurde, trennten sich die beiden Sprachen. Der Ton entspringt nämlich nicht dem blossen Bedürfnisse, dem Gefühle einen Ausdruck zu geben — dazu genügt der Laut — sondern es geht aus dem Bedürfnisse hervor, dem Gefühle einen künstlerischen Ausdruck zu geben, eine Idealisirung ganz anderer Art als die von der Wortsprache vorgenommene mit ihrem Materiale: Vocale und Consonanten und die durch deren verschiedenartige Zusammensetzungen bezeichneten Vorstellungen und Gegenstände. Hingestolpert eine Wagner über den für ihn unter den Trümmern seiner so hoch gespannten theoretischen Wölbungen zum Steine des Anstosses gewordenen Grundstein. Wir haben oben gesehen, dass er die Musik missverstanden hat. Jetzt sehen wir, dass er geradezu die Wortsprache mit der Tonsprache verwechselt hat, es hat poetische und musikalische Idealisirung verwechselt; darin dürfte der Hauptfehler seiner Kunstphilosophie zur Mitzeit bezeichnet sein. Da nun für Wagner Musik und Poesie eine und dieselbe Sache sind (»Was nicht werth ist gesungen zu werden, ist auch nicht der Dichtung werth«), die Musik aber wie oben gezeigt worden ist, ein form- und inhaltsloses Nichts war, so muss doch wohl auch die Poesie (trotz ihrer angeführten männlichen Kraft) schliesslich dasselbe Schicksal theilen. Wahrlich, ein anderes Resultat dieses unbegreiflichen Liebeshandels, wo Musiker und Dichter im Bunde zu gleicher Zeit die höchste Kraftentwickelung ihres individuellen Vermögens erreichen, aber auch zugleich vollständig in einander aufgehen sollen, scheint nicht zu erwarten zu sein. Das ganze Verfahren hat eine in die Augen fallende Aehnlichkeit mit der altbekannten Begebenheit, wo zwei Löwen einander sich bis auf die Schwänze auffressen. Hier bleiben jedoch nicht einmal die Schwänze übrig, vorausgesetzt, dass man sich die gegenseitige Hineinlegung, welche man gern mit Wagner's Lieblingsworten mitrunsche und übernatürlich bezeichnen kann, unter der Form eines chemischen Processes vorstellen darf, wo, wie bekannt, die integrirenden Stoffe nach all ihren Eigenschaften verschwinden und ein ganz neuer Stoff entsteht. Eine organische Verbindung aber, wie sie Wagner beabsichtigt, wird es nicht.

Ich muss auch hier etwas bei Wagner's Auffassung der Bedeutung der Tonarten in ihrem Verhältnisse zu einander aufhalten. Gemäss Wagner's Ansicht sollte ein Vers mit gleichmässigem Gefühlsinhalt dem Tonsetzer keine Veranlassung geben, in eine andere Tonart überzugehen. Ein Gefühl entgegengesetzter Art sollte dagegen den Übergang in eine neue Tonart herbeiführen. Aber nicht das Neue in einer Tonart allein — vorausgesetzt, dass man nicht von Dur nach Moll übergeht, oder umgekehrt — ist zur Charakterisirung auch Gefühlsgegensatzes hinreichend: A-dur hat z. B. zwischen seinen Intervallen ganz dasselbe Verhältniss wie eine jede andere Durtonart, der Unterschied ist nur der, dass die verschiedenen Tonarten eine etwas verschiedene Lage auf der Scala haben, womit wohl Modificationen, aber keine Gefühlsgegensätze ausgedrückt werden können. Nein, dem Gegensatze im Gefühle muss nach einer vernünftigen musikalischen Kunstlehre zunächst durch den Gegensatz zwischen Consonanz und Dissonanz und zwischen dem Dur- und Mollgeschlechte entsprochen werden. Dies ist es die Consonanz, welche Gefühle der Lust, die Dissonanz, welche solche der Unlust ausdrückt, etwas das übrigens Gluck schon wusste als er, obschon ein wenig schematisch, bei den Worten: horreur, malheur, douleur, rigueur, fureur, perfide, affreux, cruel, fatal, infernal, infortuné und ähnlichen sehr regelmässig einen verminderten Septimenaccord anwandte. — Wenn Wagner dagegen weiter erzählt, wie nach geschehenem Uebergange das zurückkommende erste Gefühl in die frühere Tonart zurückführt, wie dadurch eine musikalische Periode entsteht, wie eine Menge solcher, sich gegenseitig bedingend und über das ganze Drama verbreitet, sich wirklich musikalische Periodik bilden u. dgl. m., kann man nicht gut anders als wünschen, dass Wagner selbst in der Ausübung diese Regeln beobachtet haben möchte. Eine gesunde und zufriedenstellende Periodik aber sucht man oft vergebens in Wagner's Musikdramen und passt eine solche auch nicht richtig zur »unendlichen Melodie«. Im »Lohengrin« hat diese Melodie auch keinen unbeschränkten Spielraum erhalten, dagegen aber rast sie unbehindert im Tristan, den Nibelungen und Meistersingern, nebst alle musikalische Form, alle Einheit, alle geordnete Uebersichtlichkeit und alle Haltung unterdrückend. Die unendliche Melodie ist aber auch unser-

er

dass in sich selbst schon ein Widerspruch. Unter Melodie versteht man etwas Ganzes, Abgeschlossenes, also durch Unendlichkeit [illegible] Wagner kann nun nur zwar antworten, dass sie auch wirklich abgeschlossen wird, nämlich gleichzeitig mit dem Drama. Gut. Wagner bedenkt aber nicht, dass die Sinne eine lange Strecke umfassen, durchmessen zu können auf derselben aus gleichen Gründen der Ruhepunkte bedürfen, aus diesen als der Wanderer auf einem langen Wege nöthig hat. Der rechte Text zu Wagner's Musik ist noch ungeschrieben, denn er muss solcher Art werden, dass jeder Act ohne Punkt, Komma oder ein anderes Trennungszeichen als vielleicht hier und da ein Fragezeichen recitirt wird. Nicht eine bewegliche Bedeutung an sich ist so zu verwerfen, sondern nur eine solche, die beständig in neuen Tonarten hin und her jagt.

Von Lully, dem Schöpfer der französischen Oper, wird erzählt, dass er seine Libretten auswendig lernte und unaufhörlich declamirte, ehe er sie in Musik zu setzen wagte — ein Verfahren, was zeigt, welch bestimmende Macht der Text selbst für Lully hatte. Kaum weniger als noch ist Wagner in diesem Buchstaben-Verdolmetschung, in seiner detaillirten, fast oft so verwirrenden Textirung, dass er »den Wald vor lauter Bäumen nicht sieht«. Anderen Tonsetzern macht er den Vorwurf, dass sie nur der allgemeinsten Gefühlsstimmung eines Verses Ausdruck geben, selbst aber vergisst er allzuviel diese allgemeine Gefühlsstimmung, die zuweilen allem nur contrastirt oft und sogar mit den Textworten im Widerspruche stehen kann. Nicht leicht ist man heiter, da man sorglich es zu sein, auch nicht immer ist man in dem Gedanken an ein vergangenes Glück glücklich, im Gegentheil das Wort »Glück« ein an und für sich so herrliches Wort, kann oft mit dem bittersten Schmerze ausgesprochen werden. Wagner jedoch scheint anzunehmen, dass man kein Wort aussprechen kann, ohne dass man mit Verstand und Gefühl seine Bedeutung erfasst hat. Wenn im »Lohengrin« von Pracht, Glanz, Ehre und ähnlichen Begriffen gesprochen wird, so geschieht durch gewöhnlich mit Begleitung eines triumphirenden Tonganges, ohne dass darauf Rücksicht genommen wird, in wie weit ein solcher auch mit der augenblicklichen und motivirten Stimmung der Person im Einklange steht, von welcher jene Worte ausgesprochen werden. Im »Tristan« wimmelt es ordentlich von Beispielen einer solchen mechanischen Verdolmetschung der »Wortsilben« anstatt der Geistes des Ganzen. Diese äusserliche Verdolmetschung beweist noch nicht, nämlich dass Wagner trotz dieses steten Ansprechens der Wiederhersteller des Gefühles in unserer verstandesmässigen Zeit zu sein, mit so ängstlicher Reflexion und so wenig Unmittelbarkeit wie nur immer zugleich in seinem musikalischen Schaffen zu Werke geht. Im Zusammenhange hiermit will ich noch die durch Wagner so zweifelhafte Verwechselung des Vocalen und Instrumentalen in der Oper berühren. Hat Jemand das Verhältniss zwischen Sänger und Orchester verkehrt, so ist es sicher Wagner selbst gewesen. Die eigentliche singbare Melodie — von welcher Wagner mit Unrecht behauptet, dass sie instrumental sei, denn der Gesang ist älter als die Instrumentalmusik — wurde von Wagner nach dem Orchester (ins »Leitmotiv«) verlegt, während er auf der anderen Seite der Gesangsstimme wieder Tongänge zumuthet, die für die menschliche Stimme älter nur nicht natürlich sind. Das Verkehrte in Wagner's Gesangsmusik wird aber durch die widerlichsten Einwirkungen, welche dieselbe, wie die Erfahrung zeigt, auf die menschliche Stimme ausübt, bewiesen. Mehr als ein ausgezeichneter Wagnersänger hat die natürliche Schönheit seiner Stimme auf dem Altar der Zukunfts-Oper opfern müssen. Was die schon erwähnten Leitmotive anlangt, so bin ich weit entfernt dieses durchaus verwerfen zu wollen, im Gegentheil, ich sehe in denselben ein wichtiges, charakteristisches Mittel, besonders wenn es gilt Ahnungen und Erinnerungen zu wecken, wenn ein stets drohendes, unvermeidliches Geschick verursacht, ein Motiv wiederholt werden soll u. s. w. (vergl. das im »Lohengrin« zum ersten Male bei den Worten »nie sollst du mich befragen« vorkommende Motiv). Sie dürfen jedoch nicht als ein wesentliches Mittel zur Charakteristik von Personen benutzt werden, noch weniger darf man mit ihrer Wiederholung so verschwenderisch zu Werke gehen, dass der Argwohn entstehe infolge fehlender musikalischer Eingebung geweckt wird.

Wie wir uns erinnern, schloss Wagner die Reihenfolge seiner Betrachtungen in »Oper und Drama« mit der Bemerkung ab, dass die Oper bisher »den Zweck (das Drama) zum Mittel, das Mittel (die Musik) zum Zweck gemacht habe«. Es ist mir hier nicht möglich zu untersuchen, in welchem Maasse dieses Urtheil richtig sein kann; ich will nur zeigen, in wie weit es Wagner geglückt ist die Sache umzukehren und das Drama wirklich zum Zweck zu machen, welches natürlich voraussetzt, dass die dramatischen Forderungen beachtet und nicht gehemmt, sondern eher noch durch die Musik gefördert werden. Schon Wagner's Aeusserung über die dramatische Handlung giebt uns Veranlassung, seine Einsicht in das wirkliche Wesen des Dramas zu bezweifeln. Sein eifriges Begehren, ein Factum zu motiviren und die Motive selbst für den Zuschauer an den Tag zu legen, verdient die grösste Anerkennung; da er aber ausserdem noch fordert, dass die Motive so stark gezeigt werden sollen, dass sie mit Nothwendigkeit die Handlung zu erzwingen scheinen, so ist zu befürchten, dass wir das verwerfliche Schicksalsdrama in neuer Auflage zurückbekommen möchten. Eine Handlung muss frei sein, sonst ist sie keine Handlung mehr. Um einen klaren Begriff von Wagner's Standpunkt in dieser Hinsicht schöpfen zu können, dürfte es nothwendig sein, dem Verlaufe eines seiner dramatischen Gedichte zu folgen. Hierzu erwähle ich »Tristan und Isolde« und dieses hauptsächlich darum, weil es von Wagner selbst als das am meisten vollendete seiner Werke angesehen wird. Es wird z. B. von ihm als das, wenn auch unbewusste Resultat seines Systems gegenüber seinen übrigen Werken bezeichnet, die zum Theil vor der eigentlichen Entwickelung desselben (Holländer, Tannhäuser, Lohengrin) zum Theil gleichzeitig mit ihm entstanden (die Nibelungen, wenigstens was den Text betrifft, welcher älter als der des Tristan ist). Ja er erklärt sogar, im »Tristan« sein System übertroffen zu sehen. Ebenso preist er noch die gesteigerte Innerlichkeit in dieser Arbeit, wo »die Menschenseele selbst der Schauplatz der Tragödie ist, wo Tod und Leben, wo die ganze Bedeutung und Existenz der äusseren Welt allein auf der inneren Gemüthsbewegung beruhen«. Der Text ist zwar bekannt, doch mag er hier recapitulirt werden.

Tristan, als Held von Cornwall, hat die irische, zur Braut dieses Königs und Oheims bestimmte Prinzessin Isolde abgeholt und führt nun dieselbe an Bord mit sich. Die Prinzessin erkennt in Tristan denjenigen wieder, welcher einst unter dem Namen Tantris, verwundet in einem Boote an die irische Küste getrieben kam, von der Prinzessin aufgenommen, gepflegt und dabei von ihr als derjenige erkannt wurde, welcher ihren Landsmann, den Ritter Morold tödtete, als derselbe nach Cornwall kam, um daselbst in seines Königs Namen den schuldigen Tribut zu fordern. Voll Erbitterung über diese Entdeckung war Isolde nahe daran, den hülflosen Kranken mit seinem eigenen Schwerte zu tödten, doch fiel sie demselben, vom Mitleiden bewegt, wieder [illegible] und statt ihn zu tödten, heilte sie ihn von seinen Wunden, wofür er ihr ewige Dankbarkeit gelobte. Um so mehr peinigte es daher nun ihren Stolz, sich gerade von diesem Manne als eine Art Tribut dem früher ihrem Heimathlande tributpflichtigen Könige von Cornwall zugeführt sehen zu müssen, und mit dem Stolze und dem Rachegefühle

in ihrer Brust vermischt sich, ihre Qual vermehrend, natürlich auch noch eine keimende Neigung zu ihm. Schliesslich befiehlt sie ihrer Dienerin Brangäne, einen Giftbecher zu bereiten, worauf sie Tristan zu sich in das Zelt des Schiffsdeckes ruft und ihm denselben unter [illegible] reicht. Er vertheidigt sich mit dem Hinweise auf die Pflicht gegen seinen König; doch wenn ihr Morold so theuer gewesen, meint er, möge sie nun das Schwert nehmen und die Absicht ausführen, welche sie früher schon einmal gehegt habe. Sie weigert sich jedoch dessen und macht ihm den Vorschlag, an Stelle dafür einen Versöhnungsbecher zu trinken. Er leert den Becher zur Hälfte, worauf Isolde den Rest geniesst. Anstatt Gift aber hatte Brangäne einen Liebestrank bereitet, welcher nun elektrisirend wirkt. Mit dem Rufe »Tristan! Isolde!« sinken sie einander voll Gluth in die Arme. — Dieser Act ist unbestreitbar gut angelegt und bis zu dem unglücklichen Liebestranke, der mit einem Schlage die Handlung erlahmen lässt, gleichwie er die freie Selbstbestimmung der Personen lahm gelegt hat, wirklich dramatisch. Wenn die sich vorfindenden Keime dramatischer Entwicklung benutzt worden wären, wenn sich Tristan und Isolde ohne künstliche Einwirkungen hätten verleiten lassen, die Pflicht der Liebe nachzusetzen, wären beide wirklich tragisch geworden; so jedoch können sie als unzurechnungsfähig nur Mitleid erwecken und während der zwei folgenden, langgezogenen und inhaltsleeren Acte interessirt man sich für sie nicht mehr als wie für zwei Fieberkranke. Ihre ferneren Schicksale sind bald erzählt.

Isolde, jetzt Markes Königin, empfängt, während ihr Gemahl auf der Jagd ist, den Geliebten im Garten unter den Fenstern ihres Gemaches. Ungeachtet Brangäne's Wachsamkeit werden hier dieselben vom König, benachrichtigt durch Tristan's falschen Freund Melot, überrascht. Mit tiefem [illegible] hält der König Tristan sein Verbrechen vor; dieser fordert Melot, senkt jedoch die Waffe vor ihm und sinkt bald verwundet zu Boden. — Im dritten Aufzuge erwartet Tristan, von seinem treuen Kurwenal gepflegt, auf seiner Burg die Ankunft Isoldens. Kaum jedoch ist sie daselbst angelangt, so verscheidet Tristan infolge der doppelten Einwirkung seiner Wunde und des Uebermaasses seines Glückes in ihren Armen. Ihr auf dem Fusse folgt, durch Brangäne von dem Liebestranke unterrichtet, Marke mit der Absicht, die Liebenden zu vermählen und sie zu verzeihen. Kurwenal, welcher glaubt, dass Marke Feindlichkeiten im Sinne habe, setzt sich zur Gegenwehr, sticht Melot nieder und wird dann selbst getödtet. Nachdem sich der Tumult gelegt hat, erklärt Marke seine nun verspätete Absicht. Isolde stirbt auf der Leiche des Geliebten.

Im nahen Zusammenhange mit der den Wagner'schen Helden eigenen Unfreiheit steht, wie bereits angedeutet worden, in jedem seiner Stücke, als Ganzes betrachtet, der Mangel an dem eigentlichen Tone und dialektischer Bewegung, Eigenschaften, welche sich wohl in einzelnen Scenen finden können, sobald wenn in denselben die Handlung zu eilt, dem sie sich wie ein freistehender Effect ausnimmt, besonders da, wo sie absichtlich mit einer nachfolgenden absoluten Stille contrastirt (vergl. den letzten Act im »Lohengrin«, wo Telramund mit Gefolge in das Brautgemach dringt, um daselbst den Schwanenritter zu ermorden, jedoch von diesem selbst niedergestossen wird, wonach ein langes Tableau folgt). In solchen Contrastwirkungen trifft Wagner wieder mit Meyerbeer zusammen, ist aber noch raffinirter als dieser. Ungeachtet des Wagner'schen Bestrebens die Oper dramatisch zu machen, welches wirklich in mehreren Punkten eine Reform herbeigeführt hat, sind seine Opern im Grunde genommen eben so lyrisch wie einige von denen, gegen welche er den Bannstrahl geschleudert hat. Im Tristan schwelgt er ordentlich im Gefühlsrausche. Während des ganzen ersten Theiles des zweiten Actes, eines Dialoges zwischen Isolde und Brangäne, sowie des [illegible] zwischen den beiden, wo sie sich nur von ihrer Liebe und ihren Erinnerungen unterhalten, steht die Handlung vollkommen still! Aehnlich verhält es sich in der ersten Scene des dritten Actes, wo der Verwundete nur seinen Erinnerungen und der Sehnsucht nach Isolde lebt. Alle diese Scenen füllen 120 der 250 Seiten zählenden Clavierauszuges, also mehr als die Hälfte der Oper! — Ungeachtet dessen gebieten Wagner's Texte noch immerhin an den lautesten und erhabenen noch keineswegs den poetischen Schwung, der jedoch leider nicht allzu selten in Schwulst ausartet. Ein ebenso gründlicher Kenner der Scene wie Meyerbeer, versteht sich Wagner besonders darauf, vortreffliche Stimmungsscenen zu arrangiren wie z. B. Lohengrin II. 2, Tristan II. 1, Meistersinger II. Schluss. »Die Meistersinger« sind Wagner's einziger nicht glücklich ausgefallener Versuch im komischen Fache. So gross und bedeutend Wagner's Begabung für das Tragische ist, eben so unbedeutend ist sie für das Komische. Die Beweis ist für ihn »Satyre«; seine »Meistersinger« sind bloss ein Pasquill gegen seine als handwerksmässige Zunftpoeten persiflirten Gegner.

Meine Untersuchung der Wagner'schen Theorien, die ich hiermit beende, konnte nicht anders als überwiegend polemisch ausfallen; was man jedoch nicht [illegible] anzuerkennen, dass genannte Theorien ein wohlverdientes Aufsehen verursacht haben, weil sie, um einen Ausdruck des Dänen Brandes zu benutzen, »Probleme unter die Debatte gebracht haben« (sæt Problemer under Debat). Eben so wenig kann ich verneinen, dass Wagner eine wirklich epochemachende Persönlichkeit ist, deren Einfluss auf die musikalische Gegenwart wir allenthalben bemerken können. Ich verweise hier nur auf einen Franzosen und einen Italiener, welche jeder in seinem Lande an der Spitze der modernen Oper stehen; weder Gounod noch Verdi kann man eine starke Beeinflussung durch Wagner bestreiten. Gleichwie Gluck gegen Piccini und die italienische Coloratur, steht Wagner gegen Meyerbeer und das sensationelle [illegible]; noch als von Gluck stehen gelassenes [illegible] das [illegible] Ballet, wurde durch Wagner beseitigt. So weit war Wagner in seinem vollen Rechte; er irrte, als er eine neue unerhörte Sprache, die sogenannte »Wortionssprache« schaffen wollte; doch hat sein Streben in dieser Richtung wenigstens so viel erreicht, dass es zu einer richtigeren Auffassung und Declamirung des Wortes bei deren Ueberführung in die Musik beigetragen hat, wie es auch diesem Streben ist, dass ihn, Dichter und Tonsetzer in einer Person, eine Einheit im Charakter zwischen Text und Musik hat erreichen lassen, die in der Geschichte der Oper bisher eine Seltenheit war.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Die Tonkunst. Einführung in die Aesthetik der Musik von **Dr. Heinrich Adolf Köstlin.** Stuttgart, J. Engelhorn. 1879.

(Schluss.)

Es ist nach des Herrn Verfassers Meinung ein fataler Satz, eine Bewusstseinsphrase, dass die Tonkunst Darstellung des Gefühls, der Sichbewegtheit, des Gemüthslebens sei; oder: die Musik ist inhaltlos, sie kann nur mit dem Musikalisch-Schönen erfüllte klingende Formen bieten.

Dieser Satz ist nicht mehr ganz neu und ist schon so Vieles darüber geschrieben worden, dass wir keine sonderliche Lust verspüren, längst und wiederholt Gesagtes hier noch einmal zu reproduciren. Nun ist uns nur die Begründung dieses Satzes. Der Verfasser meint nämlich, wie man vom Maler nur fordern, was Pinsel und Farbe, und vom Bildhauer, was Marmor und Meissel zu leisten vermögen, so könne man von der Musik auch

nur der fordern, was die Töne zu leisten im Stande seien. Es ist nun freilich ganz richtig, dass die Malerei keine Dreiklänge setzen und die Musik keine Landschaften in Partitur setzen kann; aber es gehört zu den elementarsten ästhetischen Grundbegriffen, dass das Wesen einer Kunst nicht darin besteht, was die technischen Kunstmittel zu leisten im Stande sind. Jede Kunstthätigkeit ist ein Idealisiren des Stofflichen, der Materie, welche, um ein treffendes Wort Zeising's zu gebrauchen, die Mutter ist, welche vom zeugenden Geiste das Schöne empfängt, um es in sich Fleisch werden zu lassen, zu ernähren, als selbständige Erscheinung zur Welt zu bringen und so dem recipirenden Geiste als Fleisch von seinem Geiste wieder zu geben. Die Mittel einer jeden Kunst sind stets ihrem Zwecke, der Darstellung der Idee, des Ideals untergeordnet. Aus dem Meissel wird keine mediceische Venus, aus Hermann's Metrik werden nicht Goethe's poetische Schöpfungen erklärt. Mit aller Kunstfertigkeit und freier Handhabung der musikalischen Theorie, mit dem genauesten Wissen der mathematischen Beziehungen der Töne zu einander, wird noch lange kein Kunstwerk geschaffen. Der Künstler will das ihn innerlich Bewegende, das im Geist Erschaute darstellen und ausdrücken. Dass musikalische Schönheit eine der wichtigsten Bedingungen eines musikalischen Kunstwerks ist, geben wir als selbstverständlich zu; aber der positive Schönheitsgehalt liegt nicht in den correcten Tonbildungen allein, sonst müssten wir jedem Tonstück, welches die Gesetze des Wohlklangs nirgends verletzt, den Charakter eines Kunstwerks zusprechen. Das wirkliche Kunstwerk soll aber ein Product des Geistes sein, ein Abbild seiner Vorstellungen, seines Fühlens und Wollens, und so strahlt dasselbe auch den Geist und die Tiefe der Kunstidee des Künstlers auf den Geniessenden zurück.

Nach Köstlin ist am musikalischen Kunstwerk von der gesunden Kritik nur der Maassstab der Schönheit anzulegen. Was ist denn aber das Musikalisch-Schöne, welches den Inhalt der Tonformen bildet? Es ist das »geistige Fluidum, das die Tonformen durchströmt (S. 263)«, es ist »ein sinnlich Ideelles, das nur in Tonformen sich verkörpert«, es ist »eine ewige Idee« (S. 285). Dunkel ist uns der geheimnissvollen Rede Sinn, und der Tintenfisch verbreitet bekanntlich Dunkel um sich, wenn er nicht gesehen werden will. Statt der Klarheit der Gedanken, die wir doch wenigstens bei Hanslick finden, bekommen wir in vorliegender Arbeit lauter Widersprüche, wenn nicht Phrasen zu kosten; sie zeichnet sich durch das aus, was sie nicht sagt und nicht erklärt. Will man aber einen neuen Boden für die Aesthetik der Tonkunst bereiten, so muss man sich vollständig darüber klar sein, was man will und sich das Ziel deutlich bewusst sein. Glaubt der Verfasser wirklich mit Sätzen, wie die folgenden, eine neue Epoche der Aesthetik zu begründen?

»Die Musik giebt uns Tonformen dar, deren Inhalt das Musikalisch-Schöne bildet. Das Musikalisch-Schöne ist das geistige Fluidum, welches die Tonformen durchströmt und sowohl das Thema wie die Durchführung, die Motive wie die Sätze erfüllt, und wie die Seele im Gehirn ihr vorzüglichstes Organ hat, so kann man sagen: blitzt die Eigenartigkeit des Musikalisch-Schönen am hellsten im Thema, im Motiv hervor!!« — Sapienti sat. Aber wie wird der verehrte Leser erst erstaunen, wenn der Verfasser auf Seite 288 ganz seinen bisher entwickelten oder auch nicht entwickelten Anschauungen entgegen, sich also vernehmen lässt:

»Wie jedoch erscheint das Schöne in farbiesen Wesen? überall erscheint es als ein Individuelles, als ein Einzigartiges, das Element und es nicht wiederkehrt. Es haftet ihm neben dem Hauch des Ewigen die volle Kraft des Persönlichen und Originalen an. Dieses Einzigartige und Persönliche ist der Abdruck einer menschlichen Persönlichkeit, der Ausfluss einer Wesenseigenthümlichkeit des Menschengeistes, die eben so sprechend die Eigenart und Einzigartigkeit dieses Geistes ankündigt, wie ein Dichterwerk. In dem Maasse, als der Menschengeist in die vollendete Kunstform eingeht und in ihr seine Wesensbestimmtheit (?) ausprägt, hat der schaffende Meister Stil und tragen die Werke seinen Stil. Und wenn das Wort wahr ist: *le style c'est l'homme* — so gewährt das ernste, nicht bloss auf sinnlichen Genuss oder auf müssige Unterhaltung ausgehende, sondern Geistesbereicherung suchende Studium der classischen Meisterwerke erhebenden Verkehr mit originalem Geist, eine Offenbarung des Ewigen in scheinbar losem Formenspiel.«

Ist da die Frage wohl nicht berechtigt: Wozu denn aber der ganze Lärm?

Mag nun zugestanden werden oder nicht, dass die Aesthetik der Tonkunst einer Reform bedarf: Herr Dr. H. A. Köstlin ist zu dieser Reform nicht berufen, das ist uns aus seinem Buche vollständig klar geworden.

Für Clavier.

Richard Kleinmichel. Fünf Mazurkas für das Pianoforte. Op. 47. Pr. 4 *M*. Leipzig, Rob. Forberg.

Es muss doch schwer sein, nach Chopin neue lebensfähige Mazurkas zu schreiben. Versucht wird es ja fortwährend, doch selten mit Erfolg. Auch Kleinmichel's Mazurkas besitzen nicht den Reiz der Neuheit; sie lehnen sich direct an Chopin an und klingen theilweise verblasst. Sie sind sonst aber solide gefasst, enthalten manches interessante Detail, lassen sich gut spielen und zeigen ein freundliches Gesicht.

Woldemar Bargiel. Walzer für das Clavier. Pr. 1 *M* 60 *Pf*. Berlin, Adolph Fürstner.

Ein allerliebster graziöser Walzer in A-dur, dessen Trio ganz besonders hübsch ist. Es erinnert freilich ein wenig an Weber, erscheint aber nicht als Nachahmung. Die hübsche Composition ist selbst mittelmässigen Spielern zugänglich. Sie ist die vierte Nummer der vom Verleger herausgegebenen acht Albumblätter für Clavier von verschiedenen Componisten.

Philipp Scharwenka. Drei Humoresken für das Pianoforte. Op. 31. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

—— **Album polonais** pour le Piano. Op. 38. Preis 3 *M* 75 *Pf*. Berlin und Posen, Ed. Bote und G. Bock.

Humoresken sind! Es ist wahr, unter der Bezeichnung »Clavierstücke« kann man sich alles Mögliche und Unmögliche denken; ausserdem ist sie ziemlich verbraucht. Lassen wir das Kind lieber mit dem Namen »Humoreske« laufen, der weniger abgenutzt ist. — Wir sind längst gewöhnt, auf den Namen nicht allzuviel zu geben und thun es auch in diesem Falle nicht. Und mit Recht, denn humoristisch können wir die Sachen nicht nennen; höchstens lässt sich in Nr. 3 etwas von Humor entdecken. Davon abgesehen haben uns die drei, in einzelnen Heften erschienenen Clavierstücke wohl lässt gefallen. Durch aussergewöhnliche Erfindung freilich zeichnen sie sich nicht aus; aber man bemerkt mit Vergnügen den Ernst und den Geschick des Verfassers, er vermeidet den in Compositionen von Virtuosen so häufig anzutreffenden Schwulst, er hält sich frei von Ueberladungen und Zuthaten, er möchte eben guten Spielern angenehme Stücke bieten, und das ist ihm in der Hauptsache auch gelungen.

Das »Album polonais« enthält fünf leicht ausführbare Stücke, national angehaucht und im Tanzcharakter gehalten. Sehr niedlich ist Nr. 2 ($^3/_4$-Takt G-dur). Auch die andern vier Stücke können sich wohl hören lassen; sie sind meist im Mazurkastil abgefasst und enthalten manche hübsche Einzelheit.

Gerret Dorrenboom. Drei kleine Stücke für das Pianoforte. Op 2. Pr 1 *M* 80 *Pf* Berlin und Posen, Ed Bote und G Bock

Nicht gehauen, nicht gestochen, wie man zu sagen pflegt. Wir könnten sie entbehren; die drei Stücke doch da sie einmal da sind, so wollen wir galant sein und dem unständischen Herrn Verfasser wenigstens sagen, dass wir Keime zu Besserem in den Stücken finden. Nr. 1 »Erzählung« dürfte noch am ersten auf Sympathie zu rechnen haben, das »Wiegenlied« Nr. 2 bescheidenen Ansprüchen genügen. Das »Spinnerlied« Nr. 3 ist entschieden viel zu breit ausgesponnen und wirkt ermüdend. Hoffen wir, dass der Verfasser uns demnächst Gelegenheit giebt zu uneingeschränktem Lobe.

G. Reinke. Kleine Stücke für Pianoforte zur Anregung für die lernende Jugend. Op 14. Pr 2 *M* Berlin und Posen, Ed. Bote und G. Bock

Durch melodischen Reiz zeichnen sich diese 17 kleinen Stücke eben nicht aus, im Gegentheil klingen sie etwas nüchtern und deshalb werden sie bei angehenden Clavierspielern, für die sie berechnet sind, vielleicht nicht den gewünschten Anklang finden. Als Uebung im Primavistaspiel aber mögen sie immerhin mit Nutzen zu verwenden sein; ein gewisser Ernst, der ihnen innewohnt, führt den Schüler wenigstens nicht auf falsche Wege. So wäre praktisch gewonnen, wenn der Verfasser sie mit Fingersatz versehen hätte. *Prik.*

Lieder für eine Singstimme mit Clavierbegleitung.

Robert Ludwig. Vier Lieder aus Jul. Wolff's »Rattenfänger von Hameln« (Auf der Lautmerung) für eine Tenorstimme. Op. 4. Pr. 2 *M* 50 *Pf* Leipzig, Breitkopf und Härtel

Für ein Opus 4 aller Ehren werth. Nr. 1 »Nun will ich mich dem reinsten Klange« haben wir sehr gern; es ist Zug in ihm und trifft den Ton des Gedichtes; ein kleines Begleitungsmotiv in der linken Hand ist von guter Wirkung. Aber wozu die Decimengänge in der Begleitung? Sie sind durchaus ungrakisch; auf Langfinger soll man bei der Begleitung nicht reflectiren. Auch die anderen Lieder enthalten Beachtenswerthes, doch wollen sie uns mehrfach ein wenig studirt vorkommen, aber auch an ihnen haben wir lobend hervor, dass sie in die Poesie des Textes einzudringen suchen und die Stimmung desselben nicht selten gelungen wiederspiegeln. Die Lieder empfehlen sich durch ihre künstlerische Haltung und lassen ihren Verfasser als talentvoll erscheinen. Jedenfalls hat derselbe hiermit guten Anfang gemacht, das Weitere muss abgewartet werden.

Karl Courvoisier. Drei Lieder für eine Sopranstimme. Preis 2 *M* Leipzig, Breitkopf und Härtel

Wir können den Liedern keinen Geschmack abgewinnen. Sie machen den Eindruck, als rührten sie von einem Dilettanten her. Die Erfindung ist nichts weniger als bedeutend und von Stil in ihnen kann keine Rede sein. Sie sind mehr gemacht als empfunden und können deshalb auch keinen künstlerischen Eindruck hervorbringen. Näher auf sie einzugehen fühlen wir uns sonach nicht veranlasst.

S. Jadassohn. Zwei Lieder: Der »Müllerbursche« und »Böhmisches Volkslied«. Leipzig, Breitkopf und Härtel

Die beiden Lieder bilden Nr 227 und 230 der von der Verlagshandlung edirten »Liederkreises«, einer Sammlung von Liedern und Gesängen. Sie sind charakteristisch und dabei gefällig, namentlich dürfte der frische »Müllerbursche« (aus Op 17, Nr 2) ansprechen. Das »böhmische Volkslied« (aus Op 02 Nr 3) darf man in seiner Weise ebenfalls gelungen nennen.

Adolph Cebrian. Sechs Lieder für eine mittlere Stimme. Op. 17. Pr 2 *M* 25 *Pf* Leipzig, Breitkopf und Härtel

Feingebildeten Sängern werden die Lieder wol zu gefällig erscheinen, höchstens wäre auszunehmen das »Wiegenlied« Nr. 4, dem eine gewisse Wärme athmet. Sie halten sich zu sehr auf der Oberfläche, um uns interessiren zu können. Trotzdem finden sie doch wohl ihr Publikum, denn der auch weniger musikalisch gebildete Sänger will sein Vergnügen haben, und das wollen wir ihm nicht missgönnen.

✻ Musikfeste in Belgien und Pflege der nationalen Musik daselbst.

Der Eifer des Belgier für ihre Nationalität erstreckt sich löblicher Weise auch auf die Musik. Der verstorbene Fétis benutzte seinen Einfluss bei der Regierung auch in dieser Hinsicht, und da er einmal das Kreuz in der Hand hielt, so vergass er nicht, sich selber reichlich zu segnen. Seine Nachfolger scheinen nun hierin etwas von ihm gelernt zu haben. Unlängst fanden dort Massenaufführungen statt mit nationaler Tendenz, worüber wir einen Bericht aus der »Gegenwart« hier folgen lassen.

»Belgische nationale Musik. Seit Menschengedenken ist in Brüssel nicht so viel gestrichen und geblasen worden, wie im ganzen Laufe der eben vergangenen Woche. Ein »internationaler Concurs von Musik« unter den Auspicien der Regierung von zwei Tagen auf sieben öffentlichen Plätzen zugleich von 58 Gesellschaften und mehr Militärkapellen, dann ein dreitägiges »Nationales festival« in einer grossen, eigens dazu von Stein und Glas gebauten und nicht sehr akustischen Halle, dann zum Schluss ein populäres Musikfest in einer einzigen Aufführung, — und das Alles zum trommelerhörenden und auch trommelfellerschütternden Beweis von dem wahrhaftigen Vorhandensein einer eigenen, eingeborenen und nationalen belgischen Tonkunst. Fürwahr, wenn es in solchen Dingen die Masse thut, [illegible] der Beweis nichts mehr zu wünschen übrig.

»Belgien, seiner Freiheit froh, eifersüchtig auf seine Unabhängigkeit und im Vollgenusse seines materiellen Wohlbehagens schwimmend, will um einmal also Nation sein um jeden Preis, auch in der edeln Tonkunst. Ist die Musik doch die echteste Offenbarerin der Seele eines Volkes, ihr Vorhandensein in eigenartiger und typischer Gestalt mit Ausbildung der untrüglichste Beweis eines grossen gemeinsamen geistigen Lebensprincips einer Nation. Nun ist in allen Dingen ein Zuviel ebenso schädlich wie ein Zuwenig, und ist es für einige Völker bedenklich, dass sie wenig nationale Musik haben, also auch wenig Seele, wie zum Beispiel die Engländer (!!), so könnte das heutige belgische den entgegengesetzten Fehler haben, nicht gerade viele seelische Hypertrophie, aber geradezu eine doppelte Seele, ein [illegible] Gemüth, nämlich ein vlaemisches und ein französisches, eine germanische und eine romanische Innerlichkeit. Die Erfahrung spricht für diese Zweiseelentheorie. Das moderne Belgien hat eine ganze Kategorie von Tonsetzern, deren Schöpfungen ganz nach französischem Zuschnitt eingerichtet sind und die auf den Opernbühnen von Paris und Brüssel ein ephemeres Dasein zu führen pflegen, ohne je die Grenzen Deutschlands zu überschreiten. Gehört [illegible] Grisar mit seinem »Bonsoir Mr. Pantalon«, seiner »L'eau merveilleuse« und seiner »Chatte métamorphosée«, deren anmuthige Weisen allerdings auch in Deutschland nicht ganz unbekannt geblieben sind, dahin; Boulanger mit [illegible] leichten Sachen, beide todt; dahin auch Gevaert, der eingeborene Director des Brüsseler Conservatoriums, mit drei [illegible] Opern, die über das Théâtre lyrique zu Paris gegangen sind. Abseits von dieser Strömung aber geht eine andere, die dem vlämischen Volksgeist in eigenartiger Weise Ausdruck zu geben versucht, mit dem Centrum ihrer Thätigkeit in Antwerpen und mit Benoit als Hauptapostel. Benoit hat grosse Opern, Oratorien und Cantaten zu vlämischen Texten gesetzt, aber das Idiom, so schätzbar und musikalisch es auch sich gegen alles Erwarten erweist, bewegt sich in einem engen Kreise, örtlich sprachlich und [illegible]. Dieses vergeschobene Posten des Germanenthums ist Deutschland gerade entfremdet und dadurch arm an Entwicklung eigener Bildungselemente geblieben. Also eine zwiefache Volksseele ist vorhanden, und damit eine elementare Schwierigkeit, dem Wesen und der Eigenart der belgischen Nation einen unterscheidenden und typischen Ausdruck in Tönen zu geben.

(Schluss folgt.)

[464]

Neue Musikalien

(Novasendung 1880 No. 2)

Im Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Bödecker, Louis, Op. 43. **Phantasie-Sonate** für Pianoforte und Violine. 4 *M* 50 *Pf*

Gernsheim, Friedrich, Op. 42. **Concert** für Violine mit Begleitung des Orchesters.
Orchester-Partitur n. 11 *M* Orchesterstimmen complet n. 11 *M* (Violine 1, 2, Bratsche, Violoncell, Contrabass à n. 1 *M*) Mit Pianoforte n. 7 *M* 50 *Pf*. Principalstimme apart n. 4 *M*

— Op. 43. **Lied der Städte.** Gedicht von *Herm. Lingg.* Für Männerchor. Partitur n. 1 *M* Stimmen 1 50 *Pf*

Herzogenberg, Heinr. von, Op. 14. **28 deutsche geistliche Volkslieder** für vierstimmigen gemischten Chor.
Heft I. Partitur 1 *M* 50 *Pf* Stimmen 1 50 *Pf*
No. 1. Jägerlied. 2. Die heiligen drei Könige. 3. Ein geistlich Lied der Königin Maria von Ungarn. 4. Passionslied. 5. Kindeswiegenlied. 6. Die arme Seele.
Heft II. Partitur 1 *M* 50 *Pf* Stimmen à 50 *Pf*
No. 7. Weihnachtslied. 8. Sanct Nepomuk. 9. Auferstehung.
Heft III. Partitur 1 *M* 50 *Pf* Stimmen 1 50 *Pf*
No. 13. Schifferlied. 14. Tuiskevegen. 15. Maria am Grabe.

Löw, Joseph, Op. 111. **Rhapsodies bohêmes** pour Piano à quatre mains.
No. 1 en La-mineur (A-moll). 1 *M* 50 *Pf*
No. 2 en Ut-mineur (C-moll). 1 *M* 50 *Pf*
No. 3 en Sol-mineur (G-moll). 1 *M* 80 *Pf*
No. 4 en Re-mineur (D-moll). 1 *M* 50 *Pf*
No. 5 en Mi-mineur (E-moll). 1 *M* 50 *Pf*
No. 6 en Fa-mineur (F-moll). 2 *M*

Merkel, Gustav, Op. 144. **Sonate** (No. 8 in A-moll) für Orgel. 4 *M*

Noskowski, Siegmund, Op. 6. **Drei Lieder** aus Robert Reinick, für eine Singstimme mit Clavierbegleitung. (Mit deutschem und polnischem Text.) Complet 1 *M* 50 *Pf*
No. 1. Woher ich weiss? (Skąd wiem. Polnisch von Ladislaus Noskowski.) 50 *Pf*
No. 2. Wunsch. (Życzenie. Polnisch von Ladislaus Noskowski.) 50 *Pf*
No. 3. Nachklang. (Wspomnienie. Polnisch vom Componisten.) 50 *Pf*
No. 3bis. Nachklang. (Wspomnienie. Polnisch vom Componisten.) Ausgabe für eine tiefere Stimme 50 *Pf*

Popper, David, Op. 50 No. 1. **Trauermarsch** für Violoncell mit Clavier. 1 *M*

— Op. 11 No. 1. **Mazurka** No. 5 in D für Violoncell mit Clavier. 1 *M*

Schubert, Franz, Drei Polonaisen (aus Op. 61) für Pianoforte zu vier Händen. Für Orchester übertragen von Carl Bommaly.
No. 1 in D-moll-B-dur. Partitur n. 1 *M* Orchesterstimmen complet n. 1 *M*
No. 2 in F-dur-D-moll. Partitur n. 1 *M* Orchesterstimmen complet n. 1 *M*
No. 3 in B-dur-G-moll. Partitur n. 1 *M* Orchesterstimmen complet n. 1 *M*
(Violine 1, 2, Bratsche, Violoncell, Contrabass zu No. 1, 2, 3 je n. 15 *Pf*.)

Scholz-Beethoven, Heinr., Op. 1. **Ungarisches Ständchen.** Für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. 1 *M* 50 *Pf*

Schumann, Robert, Op. 136. **Ouverture** zu Goethe's »Hermann und Dorothea« für Orchester. (No. 1 der nachgelassenen Werke.) Für zwei Pianoforte zu acht Händen bearbeitet von Friedrich Hermann. 4 *M*

Volckmar, Dr. W., Sonaten und **Suiten** für die Orgel.
Op. 177. Sonate in G-moll (Psalm 111). 1 *M* 50 *Pf*
Op. 178. Sonate in D-dur (Psalm 111). 1 *M* 50 *Pf*
Op. 179. Sonate in Es-dur (Psalm 115). 1 *M* 50 *Pf*
Op. 180. Suite in E-dur (Psalm 1). 1 *M* 50 *Pf*
Op. 181. Suite in Es-dur (Psalm 11). 1 *M* 80 *Pf*
Op. 182. Suite in Es-dur (Psalm 11). 1 *M* 50 *Pf*

[465]

Theodor Kirchner's

Clavier-Compositionen

aus dem Verlage von ***Julius Hainauer,*** Kgl. Hofmusikhandlung in Breslau.

Theodor Kirchner.

Op. 37. **Vier Elegien.** No. 1—4 à *M* 0,75. Cplt. *M* 2,50.
Op. 30. **Zwölf Etuden** für Pianoforte. 2 Hefte à *M* 2,50.
Op. 40. **Dorfgeschichten.** Vierzehn Clavierstücke. 2 Hefte à *M* 4,00.
Op. 44. **Blumen zum Strauss.** Zwölf Clavierstücke. 2 Hefte à *M* 2,50.
Op. 46. **Dreissig Kinder- und Künstler-Tänze.**
A. Ausgabe in 30 Nummern je *M* 0,50, 0,75 *M* 1,00, 1,25.
B. Ausgabe in 3 Bänden.
Band I [No. 1—10] *M* 6,00.
- II [No. 11—20] *M* 6,00.
- III [No. 21—30] *M* 6,00.

[466] In meinem Verlage erschienen

Phantasie für 2 Pianoforte

von

Joachim Raff.

Op. 207 A. Preis 15 *M*

Phantasie für Pianoforte, 2 Violinen, Bratsche und Violoncell,

nach der Phantasie für zwei Pianoforte bearbeitet

von

Joachim Raff.

Op. 207 B. Preis 15 *M*

Leipzig. C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung (*R. Linnemann.*)

[467] Soeben erschienen

Compositions pour Piano

par

Georges Micheuz.

No. 107.	**Joie des anges** (Engelsfreuden). Caprice-Nocturne	*M*	1,50
- 108.	**Les larmes d'une reine** (die Thränen einer Königin) Réverie	-	1,50
- 109.	**Combat de coqs** (der Hahnenkampf). Polka	-	1,50
- 110.	**Les hirondelles du Presbytère** (die Kirchenschwalben). Nocturne	-	1,50
- 111.	**Bourdonnement d'Abeilles** (der Bienenschwärm). Caprice de genre	-	1,50
- 112.	**Alleluja des oiseaux** (der Vöglein Lobgesang). Conversation	-	1,50
- 113.	**Nids et Berceaux** (Nest und Wiege). Réverie	-	1,50
- 114.	**Soupirs de Roméo.** Sérénade	-	1,50
- 115.	**Les baisers d'une Etoile** (Sternenküsse). Réverie	-	1,50
116.	**Loisirs** (Musse). Gavotte	-	1,50
	L'horloge de grand-père (Grossvaters Uhr). Souvenir d'enfance	-	1,50
	Heure joyeuse (frohe Stunde). Transcription-Fantaisie	-	1,50

BERLIN. **Ed. Bote & G. Bock,** Königl. Hof-Musikhandlung.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 29. September 1880. Nr. 39. XV. Jahrgang.

Inhalt: Mozart's Werke. Zweite Serie: Litaneien und Vespern. (Fortsetzung.) — Kunstübung. (Aphorismen.) — Berichte (Kopenhagen). — Musikfeste in Belgien und Pflege der nationalen Musik daselbst. (Schluss.) — Das Buch'sche Conservatorium und seine Direction. I. — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

Mit dieser Nummer schliesst das **dritte Quartal** der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das **vierte Quartal** rechtzeitig aufgeben zu wollen. **J. Rieter-Biedermann.**

Mozart's Werke.

Zweite Serie.

Litaneien und Vespern.

(Erste kritisch durchgesehene Gesammtausgabe von Breitkopf und Härtel. Partitur 238 Seiten Fol. Preis ℳ 21. 75 ₰ — in eleganten Originaleinband ℳ 23. 75 ₰ n.) (1880.)

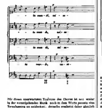
(Fortsetzung.)

Der sechste und letzte Satz dieser Litanei, das *Agnus Dei*, nimmt den Sopran gleichfalls in Anspruch wie das vorausgehende Stück des Textes, ist aber ein Adagio und entspricht hierdurch der dritten Nummer *»Salus infirmorum«*. Der Sopran macht den Anfang mit einem melodisch fliessenden und einfachen, aber ziemlich ausgeschmückten Cantabile, in welchem der Chor durch einen verminderten Septimenaccord ein Trugschluss einfällt. Nach vier Takten nimmt der Sopran zum zweitenmal sein Solo auf und wiederholt im Wesentlichen denselben Gedanken, zuerst zu denselben, sodann zu anderen Worten. Die Eindringlichkeit und klare Verständlichkeit des ersten Solo wird hier nicht mehr ganz erreicht, dennoch verläuft alles angenehm und durch die Schlussfälle ruft der Sänger in wirksamer Weise den Chor auf. Auch sind die Soli motivisch mit der vorhin erwähnten viertaktigen Chorstelle verbunden, und der Gesang ist hier überall wirklicher Gesang, die Begleitung bei allem Reichthum wirkliche und wirksame Begleitung — Vorzüge, welche wir den vorausgehenden Sätzen nur bedingt nachrühmen konnten. Das letzte Drittel dieses *Agnus Dei*, und damit der Schluss des Werkes, hält sich aber nicht mehr ganz in diesen Grenzen. Es verursacht schon eine kleine Täuschung, dass der Componist, nachdem er durch die Cadenz seines Sopransolos den Chor so pomphaft ankündigte, für letzteren nun nichts weiter vorräthig hat, als das Vorspiel der Bläser zu Anfang des Satzes. Mit diesen Takten beginnt sodann dieser Chor ein Melisma, welches wir seiner Merkwürdigkeit wegen hersetzen:



*) Die Bezifferung muss hier 8 7 6 lauten; die Geigen zeigen dies noch deutlicher als die Singstimmen.





Für diesen unerwarteten Umschwung des Chores ist nun weder in der vorangehenden Musik noch in dem Worte peccata eine Veranlassung zu entdecken; derselbe erscheint daher gänzlich unmotivirt, — und ob es vocaliter schön ist, namentlich von einem Chore gesungen, das wird sich der einsichtige Leser schon selber sagen. Aber von Instrumenten etwa von Streichquartett vorgetragen, wird sicherlich Jeder die Figuren wohlklingend und schön finden. Was wir mit dem vorgeführten Beispiel besonders deutlich machen möchten, ist wieder die ganz instrumentale Natur dieser Musik. Der in *mundi* auslaufende Takt zeigt es namentlich; dieser Forte-Abbruch auf der scharfen Dissonanz mit dem piano nachfolgenden *miserere* ist vocalisch sinnlos, aber instrumentalisch ganz in der Ordnung. Drei Takte später haben wir denselben Effect diesmal auf *miserere* allein, wobei instrumentaler Geist und vocale Unschönheit fast noch mehr sich bemerkbar machen.





Hiermit ist das ganze Werk zu Ende. Man wird diesen Ausgang schwerlich als gross und fein gedacht bezeichnen können, viel eher dürfte man von gesuchten Effecten reden. Am natürlichsten erklärt sich die ganze Gestalt, welche dieser Schluss erhalten hat, aber wieder dadurch, dass man ihn als Instrumentalmusik auffasst. Das ganze letzte Drittel dieses *Agnus Dei* gehört also ebenfalls zu jenen Tongebilden, welchen uns die Worte mehr oder weniger bedeutungslos untergelegt sind, die aber ohne Text gedacht und in die entsprechenden Instrumente übertragen, durchweg eine sehr schöne, echt Mozartische Musik bilden würden. Wie wenig das, was die Töne sagen, hier aus den Worten fliesst und wie sehr letztere dem Componisten einfach gerecten im Wege stehen, wird man bereits aus den mitgetheilten Proben ersehen haben. Die monströse Betonung auf *mi-se-re-re* in den drei unteren Stimmen im letzten Beispiel, wo die drei ersten Sylben piano sind, die Endsilbe aber forte gesungen werden soll, dürfte in ihrer Art schwerlich übertroffen werden. Hätte Mozart das Chorelement nur annähernd die feine Sorgfalt zugewendet, welche in seiner Behandlung der Instrumente so bewundernswerth ist, dann wäre es ihm ein Leichtes gewesen, bei dieser Stelle wenigstens das Unschöne und Unschöne zu tilgen; seine Feder würde dann gleichsam von selber geschrieben haben.



(Fortsetzung folgt.)

Kunstübung (Aphorismen.)

(S. Nr. 38.)

Wenn, wie bei uns gewöhnlich, der Clavier den Anfang macht der Kunst-Lehre und Schule, so gewährt dies den Vorzug mechanischer Gestalten, an denen man sich orientirt in Harmonie Tonleiter Octavengliederung, Intervalle, jedenfalls leichter als an anderen Instrumenten, wo die Töne vor dem Klingen erst präparirt werden, man denke nur an die Geigen bei Octav-Transpositionen u. s. w. Ueberall aber sind die Hände thätig, diese wunderbarsten Glieder, die sich vor allen dem Dienste der oberen Sinne anschmiegen, als wollten sie psychische Anlagen verrathen in Gut und Böse. — Ja gewiss! Wenn man die Künste und Püffe erwägt, die sie eben am Clavier verüben, man möchte einen Hexenprocess wider den edlen Sebastian anstiften dafür, dass er uns die heutige Virtuosität erblich hinterlassen. War es nicht ein Erbe von seiner Hand, die ganzen Hände zu exerciren und reguliren durch einen Fingersatz, der für die Hälfte der Arbeit das Doppelte an Gewinn brachte? die Hälfte durch die Arbeitstheilung an alle 10 Sklaven, das Doppelte durch die Geschwindigkeit, die besser wenn Hasarion umschuldete?

Erkennen wir an, wie der Gewinn überwog, insofern die Verbreitungen und Massenleistungen dem Einzelnen wie der Gesellschaft zu gute kamen, so ist doch der Ueberschwang der Claviererei seit den letzten Modemeistern gefährlich für das grosse Ganze geworden, indem die Verbreitung der Vertiefung schadete. Wo die Fingerei von frühester Jugend an begonnen wird, indem die Mütter die 4—5jährigen Fingerlein voreret auf dem dummen Holze erüben, damit sie früh geschmeidig, vielleicht auch rhythmisch im Marschtakt hernach werden — der könnte man herausbekommen, wenn nicht häufig die ganze Kinderlehre darin aufginge, indem man weiter ging in langen Scalen, erst noch taktlos, damit ja die Perlen-Läufe früh festsitzen, bald auch die chromatischen! Dass diese letzteren nichts taugen, dass sie weder jung noch alt sittlich sind ausser zur Parade, sollten die Geist-Sucher und -Finder billig wissen, freilich hat A. B. Marx (in seiner Allg. Musiklehre Ed. 2 33) dieses chamäleonsartige Schlangengezücht unter die Scalen gebracht und im selben Buche doch für unsittlich erklärt (S. 46);

Der vernünftige Anfang des sollendeten Kindlichkeit ist nur im einstimmigen Liede zu nehmen, welches das Kind erst singt, dann es den Tönen selbst suche und alsbald einpräge; die andere Manier ist nichts besser als die, die Fibel-Hasarei monatelang zu erquicken mit sontenlangen

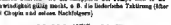
a ab ab ba ba ba bau we am we marmotte.

Jene zytischirende und hochstabirende Quälerei feiert nun ihren Triumph in der wie man sagt zuerst durch Clementi aufgebrachten Octaven-Rammelei (die zwar Mozart nannte hölzerne Mechanik), die aber letzter Tage zum höchsten Orden erhoben ist, z. B. in Chopin's

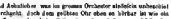


durch 14 Takte hindurch, um die geistlose Finger-Virtuosität auf den Gipfel zu heben, mit obligatem Applaus u. s. w., welchen Gipfel noch kürzlich ein schwarzlockiger Salon-Künstler übergipfelte durch doppelte Octaven mit beiden Tatzen, womit er an 5 Minuten lang die Hörer marterte. Verwandt diesem frevelhaften Unfug ist auch die Octaven-Doppelung im edlen Orgelpedal, die ja bei Orgel-Concertisten letzthin nur zu beliebt geworden, obgleich sie der richtigen Registratur geradehin widerstrebt. Seb. Bach hat sie ermahnt, ausser in wenigen prachtvollen Tonsätzen con *Pedale doppio*, wo indem die Füsse duettiren, nicht unisen koloturen, z. B. B W. III, S. 000.

Weitere Ausflüsse der falschen Fingerei sind mancherlei moderne Unarten, wo die Salopperie der Tempo sich zu Geschwindigkeit gültig macht, z. B. die liederliche Taktirung (über bei Chopin und seinen Nachfolgern)



die man bei weiten Sprüngen sich muss gefallen lassen, weil die Hände nicht immer ausreichen. Aehnliche Verrückung des gesunden Rhythmus bringt eine sogar in Mozart's zauberisch rührenden gleichschwebenden Horn-Melismen [illegible] an; ja man muss in Beethoven's Claviertrio F-dur Op. 24 nicht selten im ersten Satze vernehmen



und Aehnliches, was im grossen Orchester vielleicht unbeachtet durchgeht, doch dem geübten Ohr eben so hörbar ist wie ein im *Organo pleno* bei vollstimmigem Accord dissonant abfallender Ton aus unserem Register.

Die gewaltige Kraft vollstimmiger Accorde mit und ohne Pedal, ein Vorzug der modernen Prachtclaviere, welche den Harfen- und Paukenschlag nachahmt und überbietet, wirkt nur dann richtig, wenn sie nicht (immer) harpeggirt, sondern im strengsten Unisono auftritt, also auch nicht mit geringstem Pausen-Intervall zerbröckelt wird. Dieses Unisono ist geeignet ein Orchester nebst Chören festzuhalten, und deshalb nur einem sicheren Contrapunktisten anzuvertrauen. Gefeierte Virtuosen sind nicht immer gewohnt, den Harfenschlag und die Pedalwirkung mit und gegen einander festzuhalten. Mendelssohn's Direction mit dem Stabe und manche Orgelspieler haben oft solche Figuren



hören lassen, was den Gesammt-Ausdruck hemmt, statt ihn wie man will zu beschleunigen. Das *Portamento Legato* ist der centrale ethische Vortrag, die Grundlage des echt classischen Chorgesangs. Diese Vortragsart war es, die Mozart von seinem

Vater als erstes Gebot des edlen Stils erkannte die Geigen ebenfalls sollten durchaus den portamenten Ton fest halten nicht das welsche tremolo das ja leider noch nicht ganz verbannt ist bei sonst untadligen Meistern

Auch bei diesem Singen die Hände mitwirken braucht nicht gesagt zu werden, fügen wir bloss, dass sie in gleichmässiger Ruhe zu agiren haben und nicht in weiterer Sichtbarkeit an eines den wirkenden Sängern und Spielern sich zeigen. Sehr unangenehm ist die prahlende Schaustellung der Arbeit, wenn die modernen Virtuosen sich schräge gegen das Publikum sitzend stampfen, anstatt der Hörern gerade in die Augen zu sehen. Zu jenen prahlenden Sichtbarkeiten gehören auch die Pièces mit einer Hand, die der armen Kurzsichtigen nichts geben noch nehmen.

Zu diesem Geben gehört endlich der zeitgemässe Fortschritt zur fortschreitenden Geschwindigkeit der Tempi. Was es mit der steigenden Dampfschnelle auf sich hatte, begann schon Beethoven zu ärgern, also dass er vielen seiner *Allegros* ein *Andante* beizuschreiben drohte wenn die tolle Meute nicht zur Vernunft kommen wollte. Wegen der Tempi, die den unruhigen Geistern ein Tummelplatz der Streiten geworden, genüge die historisch physiologische Betrachtung, dass ein wirklich gültiges Tempo auf mathematische Weise bezeugt ist durch Praetorii Syntagma musicum (1619 S. 88), indem dort die Takt-Einheit = der Tempus dem unsrigen fast gleich steht, wenn man richtig zählt und vergleicht denn er zeigt, dass die Brevis = die Takteinheit $^1/_{10}$ der astronomischen Minute ausmachen, d. h. 4 Viertel was also damals wie heute dem mittleren männlichen Pulsschlage fast gleich kam. Vergl. noch Dittrich, Allg. Musikal. Zeitung 1884, S. 782 wo dieselbe Rechnung ausführlicher gegeben ist. — Wer es kein objectives Tempo glaubt, mag den Massapparat desjenigen Lehrmeisters nachtreten, der bei der Prüfung der Seminaristen demjenigen den Preis zuerkannt, der zuerst fertig ist, sei es auch mit schwindsüchtigem Ende — wie der moderne Director, der das *Allegro* der Zauberflöten-Ouvertüre in 6 Minuten abschnurrt. Mozart sagte: »Eile ist kein Feuer«

Bei gesundem Sinne und wohlerzogenem Stilen ist das Tempo der classischen Meister aus der Melodie zu erfahren, eben so auch die dynamischen Zeichen der *f* und *p*, die gebundene und gestossene Ausführung, welche bei den Alten gar nicht oder spärlich angeschrieben werden. Dieses geht von die Anfangsschüler nicht an, eben so wenig die Ueberfülle der Accorde mit Decimengriffen, wo die Finger langfingerig dressirt werden, zuweilen auch krampfig und nervös. Wer die Decimengriffe und Grössermass zuerst gewagt, ist schwer auszumachen; ein Kenner behauptete, C. M. v. Weber sei das Vorbild gewesen mit seiner geistreichen *Es dur-Polonaise*, welcher späterhin sein Phantasie-Concert in *F* folgte.

Zu dieser Vermehrung der Klangmasse hat die durch Mozarts Zauberspiel angeregte Vergrösserung der Claviere (deren Umfang vor zwei hundert Jahren vier Octaven C-c-c^1-c^2-c^3 selten überschritt) wohl mit beigetragen. Seitdem wurden nach Beethoven die 6 Octaven beliebt endlich zuletzt seit 20—30 Jahren sogar 7octavige A_1 — a^4. Hier sind die äussersten Tiefen und Höhen wenigen Ohren fasslich, dienen aber zu verstärkter Fülle beim Pedal, sofern der gebildete Sänger reine Octaven stimmen kann. Die Grenze unserer Accordoder Tonmasse ist für Clavier und Orchester 7 Octaven, für die Orgel 8, wenn man Register von 1 bei 32 Tonlänge in allergrössten Orgeln rechnet. Uns scheint der Umfang von 5 Octaven für die classisch-europäische Tonführung zu genügen, da der Umfang der Menschenstimme nur 3—$3^1/_2$ Octaven im Ganzen innehält und die besten Instrumentalmelodien sich eben in demselben Raum bewegen, der dem Ethos der Musik entspricht.

Was nun diese Bemerkungen unseres Uebungslehre nützen soll in der folgenden Capiteln über die weitere Ausübung nach dem Unterschied der Classen in Volksschule Mittelschule und Hochschule vorgestellt und dem Urtheil der Meister anheim gegeben werden mehr aphoristisch als systematisch, da wir vom historisch-philosophischen Ansehen einer ganzen Musikwissenschaft noch weit entfernt sind.

Göttingen. **E. Krüger**

Berichte.

Kopenhagen, 12 September

Ant. Ode. Wir haben in unserer noch so zu sagen kalten Saison erstes gehabt kaum haben die verschiedenen Musikvereine ihre Thätigkeit eingestellt und die Theater ihre Pforten geschlossen, so setzten die Musen ihre Wirksamkeit fort, und zwar im Tivoli und im Theater des Badeorts Klampenborg. An letztgenannter Stelle waren es französische Schauspieler, die das dortige Publikum in Anspruch nahmen; im Tivoli hatte sich eine aus 4—5 Mitgliedern bestehende Concert-Gesellschaft eingebürgert, deren Hauptpersonen die Damen Amban und Lablache waren, unterstützt von den Sängern Tochl, C. Bettini (Impresario der Gesellschaft) und Ulli Nübler. Dieselben sangen Ensemblestücke aus den bekanntesten Opern usw. während der Pianist Gernsheim, ein in London ansässiger Deutscher, zur Abwechselung Solostücke vortrug. Im Tivoli hatte die Gesellschaft keinen besonderen Success. Besser erging es derselben im Casino, wo die genannten Kräfte an zwei Abenden mehrere Acte des »Faust« zur Aufführung brachten. Es erwies sich da, dass die Amboh eine bedeutende Darstellerin der Margarethe ist, auch hinsichtlich des Gesanges leistete sie viel Gelungenes, besonders im fünften Acte der genannten Oper. Neben ihr wäre noch hauptsächlich der beiden Lablache (Mutter und Tochter) zu gedenken. Erstere ist eine ausgezeichnete Altistin, deren Stimme freilich nicht mehr den schönen Timbre früherer Zeiten hat, aber doch noch immer sehr voll und angenehm klingt. Ausserdem zeichnet sich die Lablache (eine geborene Fortunta) durch vollendete Intonation, gute Schule und dramatisches Talent aus. Die Tochter (Schülerin der Lagrange), eine noch ganz junge Person, besitzt bereits zu ihrer dieser guten Eigenschaften und ist ausserdem eine treffliche Bühnenerscheinung, welches man in »Faust« Gelegenheit hatte zu bemerken.

Im Tivoli wurde diese Concert- und Opern-Gesellschaft, welcher sich zuletzt noch der italienische Tenorist Gollini angeschlossen hatte — derselbe sang den Faust — von der Trebelli und deren Concert-Gesellschaft abgelöst. Diese unermüdliche Künstlerin ist noch immer ein Stern bedeutender Grösse, die ebenso glänzt fast wie in früheren Zeiten, obschon ihr erstes Auftreten in der italienischen Oper in Paris (Salle Ventadour) vor 20 Jahren stattfand. Selbstverständlich waren die Concerte der Trebelli sehr frequentirt, jedoch wurde das Gesuch durch die Anwesenheit der Nei et Gendardi und deren Auftreten im königl. Theater etwas beeinträchtigt.

Im genannten Theater begannen die Vorstellungen am 1. September. Schon die ersten Vorstellungen nahmen die Aufmerksamkeit der Opernfreunde in Anspruch, weil die Titelrolle der Thomas'schen Oper »Mignon« von einer fremden Sängerin ausgeführt wurde. Maria Van Zandt gehört der Opéra-Comique an, erst seit kurzer Zeit ist sie an diesem Theater engagirt. Die junge Künstlerin ist trotzdem keine Französin, welches man sehr bald ihrer Aussprache anhörte. In Bezug auf den Gesang ist die Van Zandt, eine Tochter der italienischen Sängerin Vanzini, noch nicht völlig entwickelt. Zwar ist ihre Intonation rein und sicher und die Deutlichkeit im Vortrage der Coloraturen verräth eine gute Schule. Ihre Stimme ist aber an sich nicht genügend stark und wenn sie forcirt wird, merkt man ein Gemisch oder Vibrato. Dagegen ist der Vortrag der jugendlichen Sängerin ein sehr dramatischer. Ihre Aussprache aber ungewöhnlich deutlich, so dass vom Texte nichts verloren geht und die Darstellung eine völlig vollendete. Nach den Abreise der fremden Sängerin werden wir im Laufe der Saison die Wiederaufnahme von Méhul's »Josef« sowie zwei neue Opern von den französischen Componisten Bizet (»Carmen«) und Delibes (»Jean de Nivelle«) erwarten können.

Im Gedenkte Klampenborg wurde während des Sommers tapfer musicirt, ein ganz gutes Orchester führte unter der Leitung des Musikdirectors Jensen wöchentlich Symphonien auf und in diesen Concerten wirkten [illegible] die Violinspielerinnen und Geschwister Hammann mit, deren Spiel immer mit Beifall aufgenommen wurde. Drei Eleven der Berliner Hochschule, Fräul. Kopp und die Herren [illegible] und [illegible], gaben zusammen ein recht besuchtes Concert.

Für Freitag ist der k. k. Kammersänger Wachtel ein Concert im grossen Casino-Saale angesetzt. Hofpianist Rauch und eine ungarische Sängerin werden in demselben mitwirken.

★ **Musikfeste in Belgien und Pflege der nationalen Musik daselbst.** (Schluss.) »Nun ist die Liebe zur Musik … [illegible] musikalischen Gesangs, wo es musikalische Kunst, im belgischen Lande gross und fast kreuzpflicht sind die Anstrengungen von Regierung, Provinzen und Municipien am Erneuerung des alten Ruhmes der Niederlande aus den Zeiten von Josquin de Prés und Orlandus Lassus. Belgien besitzt drei königliche Musikschulen und [illegible], die von Städten des Landes gestiftet und ausgestattet sind. Die stockisch ist glänzend und wird alljährlich durch [illegible] Beiträge von Seiten des Staates, der Provinzen und Städte verstärkt. Die königliche Conservatorium zu Brüssel erhielt im letzten Etatsjahre einen Zuschlag von [illegible] Frcs., ein ebenfalls königliche von Lüttich einen von [illegible], ebenso viel die städtische Musikschule von Antwerpen. Schulgeld wird gar keins oder nur sehr wenig erhoben. In Gent kann jeder Dilettant für [illegible] Frcs. jährlich [illegible] Curse von 7 Uhr Morgens bis 10 Uhr Abends besuchen (im Sommer und Winter!) und für 12 Frcs. [illegible] vom Blatte erlernen. Der Unterricht umfasst sämmtliche Werkzeuge der modernen Tonkunst, auch Kla- und Blechinstrumente, und die Schülerzahlen bezifferten sich im Englandischen augenblicklich 700 zu Brüssel, 700 zu Gent und fast ebenso viel zu Antwerpen. Die symphonischen Orchester Belgiens gewinnen auf diese Art eine vorzügliche Besetzung ihrer Blasinstrumente und das Land eine Menge erwerbsfähiger Musikanten, die zum Theil ins Ausland wandern, [illegible] Frankreich [illegible]. Wie sehr das Land doch die Musik liebt und in welchem Maasse dafür sorgt, die Art solche musikalischen Vereine und seinen öffentlichen Aufführungen. [illegible] ich gelegentlich des Nationalfestes Alles zusammen[illegible] erwähnt, was im ganzen Lande unter dem Namen »[illegible]« Vereine würdig seiner, und man hat gefunden, dass derselbe im Ganzen [illegible] sind, je einer für [illegible] Einwohner. Von diesen Vereinen singen [illegible], die übrigen blasen auf Holz und Blech oder auf Blech allein. Dagegen zählt man höchstens 9 bis 10 Dilettantenvereine, die als Orchester für symphonische Werke darstellen. Eigentliche Concertgesellschaften im Stile der Berliner Singakademie giebt es doch weniger, eine in Brüssel, eine in Lüttich, zwei in Antwerpen. Sie haben keine eigenen [illegible] dass Instrumentalen Bedarf für Oratorien-Aufführungen ausgestatteten Locale und werden ergänzt durch die von den verschiedenen Musikschulen im grossen Stil veranstalteten Aufführungen, bei denen sämmtliche Mitwirkende im Chor, Orchester und [illegible] des betreffenden Anstalten selbst angehören. Grosse Musikfeste wie am Rhein [illegible] eingebürgert, dagegen erfreuen sich die sehr billigen und gutbesuchten Symphonieconcerte eines sehr zahlreichen Zuspruchs.

[illegible] das Angebot an musikalischen Leistungen ist gross und verschiedenartig, die Musik denkbar. Die Bemühungen um eine nationale Schule aufrichtig. Wie steht es also um das in Fache [illegible] Gelungene? Belgien zählt in der Sphäre der instrumentalen Technik bereits einige Namen, die mit goldenen Lettern in der [illegible] der Geschichte der Musik eingetragen sind. Es hat seinen de Bériot als Reformator der Violintechnik im Kaiserspiel mit seinen berühmten Schülern Vieuxtemps und Léonard. Es hat seinen Servais den Aelteren als Virtuosen des Cello, seinen Dupont als erleuchteten Erneuerer des Piano, und es ist echt niederländisch, deshalb diese drei [illegible] die [illegible] ihres Spieles ausgebildet haben. [illegible] die ganze Nationalität [illegible] erst in den [illegible] des grossen Stiles, in Werken der reinen Instrumentalmusik oder in grossen oratorischen Schöpfungen ihren vollen und [illegible] Ausdruck finden. Das eben verflossene Fest hatte zu diesem Zwecke sämmtliche vorhandenen Streitkräfte auf einen Punkt versammelt. Der militärischen Revue folgte die musikalische, und von lebenden Componisten wurden Peter Benoit, Stadtfeld und [illegible], von lebenden Radoux, Director des Conservatoriums zu Brüssel, Gevaert, der berühmte musikalische Schriftsteller und Componist, der Director der Brüsseler Musikschule, und Benoit, der Antwerpener Bereiter und Vorkämpfer des national-flämischen Stiles, vorgeführt. Beim Lassen der bekannte Walther'sche Concertmeister Bruchstücke symphonischer Werke, Finales aus Opern, Cantaten und ein grosses im Oratorienstil gehaltenes Werk »Der Krieg« von Benoit über flämische Textworte, der eine ganze Aufführung ausfüllte. Die Wiedergabe war im Ganzen vortrefflich, die vorhandenen Mittel in jeder Weise den gestellten Aufgaben gewachsen. Die Gelegenheit sich eine Ansicht über die Summe der nationalen Leistungen zu bilden konnte nicht besser sein. Man [illegible] für seinen Zweck die besten: Fétis, Hanssens und Soubre als die [illegible] heutigen Aufführungen bereits stark veraltet, [illegible] in je zwei Stücken in ganz verschiedener Stilarten und Benoit zeigte in seiner dreitheiligen Cantate »Patria« nicht viel mehr als ein gesunder Gedanke und ein guter Kapellmeister [illegible]. Am meisten Eigenart zeigte sich in Stadtfeld's Hamlet-Ouvertüre, aber seiner talentvolle Componist [illegible] — Gevaert und Benoit als die eigentlichen [illegible] Vertreter der Nation übrig. Gevaert mit seiner Cantate »Van Artevelde«, Benoit mit dem grossen vierteiligen »Oorlog«, der Text aber in [illegible] Scenen, halbpersönlichen Reden veranlasste Schilderung der Schrecken des Krieges, die rein lyrischen Theile von [illegible] Zwischenreden den verschiedenen Geistern, des Flamischen, der Spoilen, [illegible] in den Mund gelegt. Im Ganzen scheint Gevaert musikalischer als Benoit, der eine etwas gesuchte Einfachheit in [illegible] Formlosigkeit [illegible] von der Weise des Meisters Wiener zu [illegible] scheint. Benoit liefert ein etwas barockes Gelegenheitsstück, [illegible] Schlusse [illegible], Gevaert ein gefälliges, volksthümliches Tongedicht. Von einem specifischen nationalen Gepräge ist aber bei Beiden nichts zu entdecken.

»Der Krieg« will doch Wallfahrt [illegible]. Belgien ist als ein in seiner Art auf dem Continente einzig dastehender Hort der politischen und bürgerlichen Freiheit seinem Wunsch zum [illegible] als so feste Unterlage gegeben, deshalb seine musikalischen Dinge in alter Bahn [illegible] kann. Im europäischen Concerte giebt es ein selbständigen Musikanten noch [illegible] nicht. Wenn es nur alle so brave Leute wie das kleine Belgien. Wilhelm Mohr.« (Die Gegenwart Nr. [illegible] vom [illegible] Aug. 1880.)

In diesem Bericht klingt es allerdings recht scherzhaft, dass zum Beispiel die Engländer wenig nationale Musik besitzen, also noch wenig [illegible]. Möchte Herr Mohr doch einmal inne werden, welcher Lächerlichkeit er sich mit diesem Bekenntniss ausgesetzt hat. Von den Engländern könnte man [illegible] behaupten, dass sie so viele nationale Musik besitzen, [illegible] dass dadurch der frische [illegible] zum Weitersuchen etwas gehemmt wird. Es fällt uns nicht ein, diesen in Wirklichkeit zu bezweifeln, da ihre nationale Musik ein wahrer und bleibender Schatz ist, den zu verachten einen grossen Theil [illegible] wäre. Möchte der [illegible] Ton, in welchem [illegible] von der Musik der Engländer gesprochen wird, doch endlich aufhören! Es kann von doch unmöglich Ehre bringen, am [illegible] Volke fort und fort zu arbeiten wie ein Glieder von der Farbe. Chr.

Das Hoch'sche Conservatorium und seine Direction.*)

I.

Fast zu gleicher Zeit erschien der zweite Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums zu Frankfurt a. M., ausgegeben am Schlusse des Schuljahres 1879/80, und die Ankündigung einer neuen Gesangschule [illegible] zu Frankfurt a. M., deren Eröffnung am [illegible] October [illegible] stattfindet. Dies gab begreiflicherweise allgemein Gelegenheit zu Erörterungen, sowohl über das Conservatorium selbst, wie auch über den Austritt Stockhausen's aus demselben und den Zweck und die Bedeutung seiner neuen Gesangschule. Da in allen diesen Punkten noch nirgends die gewünschte Klarheit herrscht, sehen wir uns veranlasst, auf Grund von eingehender Prüfung und Einsicht in die Papiere und thatsächlichen Vorgänge sowohl den Rücktritt Stockhausen's von der Schule als auch die Leitung derselben öffentlich und sachgemäss zu besprechen, [illegible] wie [illegible] die Zukunft des unter so günstigen Vorzeichen ins Leben getretenen Conservatoriums

*) [illegible] »Frankfurter Presse« No. [illegible] vom 12 Sept. 1880.

durch die Schuld der derzeitigen Direction nicht dasjenige halten wird, was sie zu versprechen schien.

Wie man weiss, hat der am 14. December 1874 zu Frankfurt a. M. verstorbene Advocat Dr. jur. Joseph Paul Johann Hoch durch Testament vom 21. Juli 1857 bestimmt, dass sein ganzes Vermögen, welches in Werthpapieren und Immobilien angelegt war und nach Abzug auf demselben ruhender Lasten und der an die Hoch'sche Ehefrau und den beiden Hoch's Leibrente ausbedungenen Renten zu beliebigen Jahrenrenten den angeblichen Betrag von 850,000 Reichsmark erreichte, dazu dienen sollte, um in seiner Vaterstadt Frankfurt a. M. eine Anstalt für Musik unter dem Namen Dr. Hoch's Conservatorium zu gründen und zu erhalten, deren Zweck Förderung der Musik in jeder Weise und namentlich Heranbildung unbemittelter, aber mit guten musikalischen Talenten in allen Zweigen der Tonkunst sein sollte. Die Verwaltung der Stiftung war bei Lebzeiten des Erblassers verschiedenen in Frankfurt a. M. domicilirten Administratoren und Verwaltungsräthen testamentarisch übertragen, welche bei eintretenden Vacanzen ihre Collegen selbst mit absoluter Stimmenmehrheit zu wählen hatten — eine Verfügung, die bei Privatstiftungen immer häufig zum Schaden der Stiftung ausgeführt wird. Die Statuten des Hoch'schen Conservatoriums, welche aus dieser Administration im October 1878 geschaffen wurden, erlangten nach Unterbreitung durch Immediat-Vorstellung des von dem Stifter berufenen Testaments-Executoren und Administratoren bei Sr. Majestät dem Kaiser und Könige die landesherrliche Genehmigung und durch allerhöchste Cabinetsordre vom 14. März 1878 erhielt die unter dem Namen Dr. Hoch's Conservatorium zu errichtende Stiftung die Rechte einer juristischen Person. Das Conservatorium wurde dadurch so durchaus frei, nicht einmal der städtischen Regierung und Verwaltung unterstehende Stiftung, in welcher unter staatlichem Rechtsschutz einzig das Curatorium unter consultativem Beirath eines Directors verfügte. Zum Director der Anstalt, welcher nach dem Testamente »[illegible]« sein musste, wurde im Juni 1877 der Componist Joachim Raff in Wiesbaden gewählt, welcher sich zwar noch nicht als Director eines öffentlichen Instituts bewährt oder in dieser Beziehung Proben von seiner Tüchtigkeit abgegeben hatte, aber noch als Componist einen weitverbreiteten Ruf genossen hatte, wurde, so viel man weiss, sofort auf 10 Jahre angestellt und erhielt bei etwa gar vorheriger Abrede ganz eine [illegible] gengenommen von [illegible]. Zum Sitz des neuen Conservatoriums nahm man vorläufig für 10 Jahre das am Main gelegene Saalhof, die alte sehr der Kaiserlager, in Miethe und wurden hie Localitäten in [illegible] Weise zu dem neuen Zwecke hergerichtet. Dem Director wurde zunächst aufgegeben, die für die Anstalt passenden Lehrer zu gewinnen, und so gelang ihm nach längeren Correspondenzen bereits allerersten Ranges für die Anstalt zu gewinnen und anzustellen. Das hoch'sche Conservatorium gewann in kurzer Zeit [illegible] Weltruf und berechtigte zu den schönsten Hoffnungen und Erwartungen, man konnte mit Recht glauben, dass dasselbe nicht nur eine gewöhnliche Musikschule, sondern ein in allen Theilen wirkliches Kunstinstitut werden würde, wie es leider nicht mehr bei den meisten der zahlreichen Conservatorien des Deutschen Reiches der Fall ist.

Ich führe in dem Prospectus des hoch'schen Conservatoriums (ahl), dass wirklich für den Unterricht auf breiter Basis gesorgt war; es war geglückt, für den Pianoforte-Unterricht Frau Dr. Clara Schumann, für den Gesangunterricht den Professor Julius Stockhausen zu gewinnen, wodurch ein- für allemal der Ruf der Schule begründet war und dieselbe in die erste Reihe der Musikschulen der Welt trat. Neben denselben fanden sich hier nicht allein um allbekannte hochgeschätzte Namen, sondern auch ein hervorragend bekanntestes und erwiesenermassen verdienstvolle Lehrkraft. Für Violinspiel und Ensemble war der anerkannt tüchtige Concertmeister Herr Hugo Heermann, für Cello die Herren Professor Bernhard Cossmann und Valentin Müller, für Geschichte und Theorie Herr Professor Franz Magnus Böhme angestellt, für Clavier gelang es später noch den genialen Carl Faelten anzustellen. Die verschiedenen Sprachen, Metrik, Poetik und Declamation wurden von bewährten Kräften gelehrt. Ausserdem gehörten dem Lehrerpersonal einige oft minderwerthe Kräfte an, die weiter den Anstalt nicht Schaden zu thun brauchten, wenn sie an die richtige Stelle gesetzt und beschäftigt wurden, und für gewisse Zwecke gewiss zu verwenden waren. Nur durften sie sich niemals über Gebühr breit machen, ohne dem Ansehen und den Zielen der Stiftung direct nachtheilig zu werden. Den Unterricht in der Composition, ertheilte Director Raff selbst, trotzdem man einige Bedenken haben durfte, gerade ihm dieses Feld einzuräumen, denn wie bekannt und geistreich auch einige seiner [illegible] Compositionen sein dürften, so vertritt er doch eine gewisse Richtung, die nicht immer als massgebend erachtet werden darf und unter dem Titel Programm-Musik vielfache Anfechtungen erfahren hat und wird. Nebenbei fragt es sich auch, ob das Beispiel eines Viel- und Schnellschreibers günstig auf die producirende Jugend wirken kann, welche ohnehin heutzutage nur zu leicht in den Fehler der eilenden und oberflächlichen Arbeit verfällt.

Doch gleichviel: Raff hatte es — und den muss bei unbestreitbarem Verdienst gesehen und anerkannt werden — verstanden, der Schule die besten Lehrkräfte zuzuführen, er hatte dem Namen des Conservatoriums schnell zu einem weitverbreiteten Ansehen verholfen und damit [illegible] eine zahlreiche Schülerschaft gewährt; es galt in der Meinung des Publikums als ein Mann von grosser Bildung und Gelehrsamkeit, und man wollte doch wissen, dass er in Dingen der Verwaltung eine Capacität wäre. Alles dies berechtigte zu den schönsten Hoffnungen. Nur erst und in vereinzelten Kreisen sah Besorgniss der Zukunft entgegen, ob es dem Director der neuen Schule auch gelingen würde, seine mit vielem Kostenaufwand erworbenen Lehrer zu behalten und das Ansehen des Instituts zu bewahren.

Da wir hier gleich über die Differenzen Stockhausen's mit dem Director und seinen Austritt aus der Schule reden wollen, so erscheint es nicht uninteressant, einiges von dem zu erwähnen, was dem damaligen Dirigenten des Stern'schen Vereins in Berlin versprochen wurde, bevor er sich zu einer Uebersiedelung nach Frankfurt entschloss. In der Folge werden wir sehen, wie diese Versprechungen gehalten wurden und wie der Director einen seiner tüchtigsten Lehrer zu behandeln wagte; doch eine Beispiel wird genügen, die Art und Weise, wie Raff seine Stellung auffasste, zu kennzeichnen.

Als Herr Director Raff zu Anfang des Jahres 1878 mit Professor Stockhausen in Correspondenz trat, da handelte es sich vor Allem darum, dem bekannten Gesanglehrer und Dirigenten sowohl eine bessere Stellung zu verschaffen, wie auch seinen [illegible] Neigungen und idealen Bestrebungen zu entsprechen. Stockhausen hatte gewiss nicht die ehrenvolle Dirigentenstelle an dem [illegible] hochgeehrten Stern'schen Gesangverein verlassen, wenn ihm nicht namentlich in letzterer Beziehung, nicht eine schönere Aussicht eröffnet worden wäre. Von Jugend an war es ein Lieblingsgedanke von ihm, nicht nur ein Concert-Institut zu dirigiren und Chöre einzustudiren, sondern an einer grossen und bedeutenden Kunstschule alles das zu lehren, was er selbst gelernt hatte, anderen talentvollen angehenden Künstlern das mitzutheilen, was er selbst in einer langen Praxis erfahren, wissenschaftlich ausgearbeitet und öffentlich bewiesen hatte. Tab [illegible] schien, wenigstens den brieflichen Versprechungen nach, sich in Frankfurt die schönste Aussicht zu eröffnen. Abgesehen davon, dass man ihm eine dauernde Lebensstellung mit festem Jahreseinkommen auf lange Jahre hinaus versprach, offerirte man ihm nicht allein die Stelle des ersten Gesanglehrers, dessen ganze Gesangsmethode an der neuen Schule geltend sein müsse, sondern man stellte ihm auch eine [illegible] Stellung an dem damals unter Dessoff's Leitung stehenden Stadttheater in Aussicht, an welchem er eine Aufsicht über die Chorleistungen erhalten und sich ausserdem ein wenig um die Opernsänger kümmern sollte — eine Zusage, die nicht nur für Stockhausen's Interesse etwas äusserst Verlockendes haben musste, sondern auch dem Theater voraussichtlich von grossem Vortheile gewesen wäre.*) Man sprach ferner davon, trotz des bestehenden Cäcilienvereins und des Rühl'schen Vereins, wenn auch erst im Laufe der Zeit, einen neuen Gesangverein unter seiner Leitung herbeizuführen und versprach ihm die Direction eines Chors von Schülern der Anstalt. »Was das [illegible] anlangt«, so schrieb ihm Raff wörtlich, »so muss ich Ihnen sagen, dass es mir nicht die geringste Freude macht, und dass ich gar nicht daran denke, mich damit zu beschäftigen. Sie werden aber thun, was Sie nicht lassen können, und es soll mich sehr freuen, wenn Sie — wie nicht anders zu erwarten steht — in Kurzem einen stattlichen Chor aufführen, mit welchem Sie einstudiren mögen, was Ihnen beliebt. Ich habe im Saalhof einen Raum herrichten lassen, in welchem 250—300(?) Personen Platz haben, da können Sie alle Motetten der Welt einexerciren, wenn es Ihnen Spass macht. Für grosse Aufführungen vor dem Publikum miethet man das Orchester und den Saalbau [illegible] ist anzuwenden!« — Raff's briefe wurden immer dringender, und Anfangs März 1878 wurde Stockhausen's Zusage und Contract [illegible] unterschrieben. Raff schrieb dabei wörtlich: »Es kann nun und nach beiden Seiten es vermeiden, dass Wenn's und Abers je noch gross genug bezahlt werden. Allein vorläufig habe ich Ihnen offerirt, was ich kann und darf. Ein Fixum auf lange Jahre hinaus, und nachdem wir im Genuss der ganzen Rente der Stiftung sein werden, möglicherweise noch eine Zulage, die positive Aussicht auf den Unterricht am Theater und bei reichen Privaten, die Bequemlichkeit hier und in der ganzen Umgebung zu concertiren sind Ihnen offerirt, und ich wünsche um Ihretwillen und im Interesse

*) Wir denken hierüber anders. Eine solche Bevormundung ohne wirkliche mit genügender Macht ausgestattete Leitung würde für beide Theile nur die Quelle beständiger Misshelligkeiten geworden sein. *D. Red.*

[illegible]

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig**, Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 6. October 1880. **Nr. 40.** XV. Jahrgang.

Mozart's Werke.

Zweite Serie.

Litaneien und Vespern.

(Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe von Breitkopf und Härtel. Partitur 288 Seiten Fol. Preis *M* 21. 75 *Pf.* — in elegantem Originaleinband *M* 23. 75 *Pf.* n.) (1880.)

(Fortsetzung.)

Ueberblicken wir nun noch einmal das Ganze, so richtet sich das Auge unwillkürlich auf diejenigen Stellen, wo der Chor durch sein contrapunktisches Gefüge von den Instrumenten unabhängig geworden ist und dadurch als eine ebenbürtige Macht frei mit denselben sich verbunden hat. Der ganze Anfang, des Adagio-Vorsatz zu dem »Kyrie« gebildet dazu, so sind diese einleitenden 11 Takte überhaupt das in sich selbständigste und einheitlichste Stück der ganzen Composition. Das Tutti »Christe eleison« des anschliessenden Allegro dagegen ist im ersten Male halb instrumental geführt, erführt auch im zweiten keine Durcharbeitung irgend welcher Art, macht sofort anderen Gedanken und Einfällen Platz, die eigentlich nur auftreten, weil der Componist versäumt hat, nach ersten wirklich contrapunktisch eingeführten Motive nun auch in der That contrapunktisch auszugestalten. Die Zerrissenheit, welche dieses Allegro dadurch erhalten hat (nämlich vom Standpunkt des Gesanges aus gesprochen), ist wahrhaft zu beklagen, wenn man Stellen ansieht wie die vier Takte »miserere nobis« (p. 75 des Bandes), in denen ein ganz anderer Ton angeschlagen wird. Der Ton müsste in dieser contrapunktischen Art one so Ende gezogen werden, dann würde ein Stück von einem so viel höheren Ausdruck sich gestalten, dass die kleinen Flächen und Einfälle dadurch vollständig überflüssig wären.

Der zweite Satz gewährt in contrapunktischer Hinsicht keine Ausbeute, wohl aber der dritte. Dieser dritte Satz, das Adagio »Salus infirmorum«, kommt namentlich in Betracht, wenn man diejenigen Züge einer selbständigeren Vocalgestaltung aufsuchen will, durch welche dem Gesange eine höhere und würdigere Rolle angewiesen wird, als demselben hier durchgängig zu Theil geworden ist. Selbst die Solostimmen erheben sich hier in Tenor und Bass einmal bedeutend, wie schon vorhin (s. Nr. 38) bemerkt wurde. Was aber den Chor anlangt, so ist es die folgende Stelle, in welcher Mozart sein contrapunktisches Können — sagen wir lieber seinen contrapunktischen Geist — im besten Lichte zeigt:





Es ist nicht möglich in dieser Art kunstlicher, treffender und zugleich eindrucksvoller zu reden, was angesichts der vollen Begleitung noch deutlicher wird. Aber nach 8 Takten schon ist's vorbei und läuft in einem aber besonderen Gesammtklang aus. So verhält es sich mit allen derartigen contrapunktischen Sätzchen: sie kommen über 4 bis 8 Takte kaum hinaus und sehen bei ihren glatten Abschlüssen fast aus wie Liederzeilen.

(Fortsetzung folgt.)

Die letzten zehn Jahre der italienischen Oper zu Dresden bis 1830

Italien ist die Lehrerin der Künste und Wissenschaften für das ganze übrige Europa geworden, besonders auch in der Musik und in der unmittelbaren Sprache derselben aus unserem menschlichen Wesen, im Gesange. Daher haben im vorigen Jahrhundert und noch bis zur Hälfte unseres Jahrhunderts die grösseren und kunstsinnigsten Höfe Europas, besonders auch der sächsische Hof zu Dresden, italienische Oper als eine Schule echten natur- und kunstgemässen Gesanges, dieser Grundlage aller Musik, unterhalten. Diese Kunstanstalt gehört zum unvergänglichen Ruhme unserer erhabenen Regentenfamilie der Kunstgeschichte an. Aber es werden nur noch wenige Sachkenner leben, die noch selbst die frühere italienische Oper zu Dresden gehört haben. Deshalb werden solche Erinnerungen nicht ohne Werth, nicht ohne Interesse sein, was doch die hiesige italienische Oper zugleich die beste Schule für den Vortrag in der Musik überhaupt, wie die grösseren Meister geurtheilt haben. So sagte Rode, der weltberühmte mustergiltige Schöpfer unseres heutigen Violinspiels, das er bis an die Grenzen des wahrhaft Schönen vervollkommnete und welches nach seinem Muster der grosse Altmeister Spohr noch mehr systematisch ausgebaut hat, zu Anfang dieses Jahrhunderts einem der ersten Meister der hiesigen kgl. Kapelle: es sei kein Wunder, wenn in ihr ein grosser, schöner Ton herrschte, denn sie hörten fortwährend die grossen Sänger, und er habe sich stets nach solchen gebildet.

Die hiesige italienische Oper stand in den letzten Jahren ihres Bestehens in hoher künstlerischer Blüthe. Es war dies das Verdienst des unsterblichen, in der ganzen Grösse seines Charakters und seiner vielseitigen und doch mit echt königlicher Würde in nicht amtlichen Sachen vor dem grossen Publikum zurücktretenden Bildung noch gar nicht genug gewürdigten Königs Friedrich August des Gerechten, über dessen segensreiches Walten auch für die Kunst hier aus unmittelbarer Nähe Einiges zu bemerken von hohem Interesse sein wird. Er war ein gründlicher, auch theoretisch durchgebildeter Kenner der Musik, hat unter Kapellmeister Schuster's Namen Mehreres für Kirchenmusik geschrieben, unter Anderen das *Salve Regina*, welches in hiesiger katholischer Hofkirche nach jeder Beisetzung eines verstorbenen Mitgliedes der königlichen Familie aufgeführt wird, und ein *Te Deum*, welches früher am Schlusse gewisser, neuerdings veränderter Andachten aufgeführt wurde. Man hat ihm seine vorherrschende Begünstigung der italienischen Musik und der italienischen Künstler zum Vorwurfe gemacht. Aber damit leisteten damals das Bedeutendste, die grossen classischen Opern, nur allen Mozart's Opern wurden alle mit italienischem Texte aufgeführt, und sein Wohlgefallen an Rossini hat wohl die Nachwelt gar zu sehr gerechtfertigt, denn vermöge seiner unerschöpflichen Erfindungsgabe selbst in seinen leichtsinnig bearbeiteten Opern, und vermöge seiner Meisterwerke, des »Barbier von Sevilla«, des »Tell«, des *Stabat mater*, der *Soirées musicales* gilt wohl Rossini jetzt allgemein für ein grosses musikalisches Genie. Darin kam dann dem so schwer geprüften hohen Herrn wohl nicht zu verdenken sein, wenn er bei der heiteren Muse Rossini's Erholung suchte. Er wusste aber auch schöne deutsche Musik vollkommen zu würdigen. Mit Kapellmeister Naumann ging er dessen Messen durch und sagte diesem, was ihm darin mehr oder weniger gefallen hatte. Allerdings hatte unser grosser Carl Maria von Weber von der italienischen Partei viel zu leiden, aber beim König that ihm sein schroffes, freilich sehr erklärliches, wenn auch nicht ganz gerechtfertigtes Auftreten gegen italienische Musik und italienische Künstler viel Schaden. Der wahrhaft ritterliche, durch und durch edle König sah es als seine Pflicht an, die von ihm ins Land berufenen Fremden möglichst zu schützen, und der Teufelsspuk im Freischütz war nicht nach seinem Geschmack, er mochte wohl vermöge seiner gar so ernsten Lebenserfahrungen, wie man so sagt, den Teufel nicht gern an die Wand gemalt sehen. Seine Verkennung wegen Vorliebe für die italienische Musik war der politischen ähnlich. Er hat Napoleon nicht geliebt, die Charaktere beider waren ja zu verschieden. Napoleon bezeichnete ihn als eine Seltenheit, als einen Mann ohne Leidenschaft; er ist ja von Oesterreich und Preussen verlassen, nur der Macht Napoleon's gewichen, der andererseits den sächsischen Staat gut für gute Beute erklärte; der König mag wohl aus dem Genie Napoleon's mit Achtung erfüllt worden sein, aber wenn er das Bündniss mit ihm hielt, so glaubte er, dies vermöge »der Politik des ehrlichen Mannes« thun zu müssen. Fast tragisch ist das Lebensbild, dass des erhabenen Königs kluger Jugendfreund, Graf Marcolini, der eingeweihte Führer sächsischen Kunstlebens, den Ausgang von der Abreise zur Leipziger Schlacht erlebte, die Rückkehr des edlen Fürsten aber nicht mehr erlebte.

Nun aber zur italienischen Oper zurück.

Eine unvergesslich glänzende Erinnerung zu Anfang des bemerkten Zeitraumes ist die an den jugendlich schönen, trefflichen, leider früh verstorbenen Tenoristen Cantu, wie er in dem Duett für zwei Tenöre in Spontini's »Vestalin« hinreissend schön, wenn schon mit dem weniger bedeutenden Tibaldi, den Licinius mit der ganzen Gluth des italienischen Feuers sang. Tibaldi's Tochter war die so berühmt gewordene Altistin, eine edle Dame, die besonders in Rossini's »Tancred« mit ihrer hohen Gestalt und ihrem charaktervollen südlichen etwas männlichen Gesicht viel Glück machte. Die Cavatine in dieser Oper »*Di tanti palpiti*« wurde mehr und länger gefeiert, als sie es verdient. Nicht uninteressant ist, dass diese grosse Künstlerin das erste Mal vor Angst nicht auftreten konnte und deshalb

die Aufführung des »Tancredi« unterbleiben musste. Die Sandrini transponirte lange die Stelle der Primadonna, obschon mit wenig Stimmmitteln, so doch mit vorzüglicher musikalischer Bildung und trefflichem Spiel; zu letzterem ist zumal zu erwähnen erlaubt, dass sie die Verkürzung des einen Fusses vollständig zu verbergen wusste. Mittelmässig waren der Bassist Sassaroli und die Tenoristen Benelli und Poradori. Benelli spielte gut, schrie aber sehr, Poradori hatte eine herrliche Stimme, detonirte aber stark.

Einen trefflichen Sängerkreis bildeten aber später die Palazzesi, die Schiasetti, Gnfloni, der Bruder des berühmten Pariser Rubini, Zezi, Benincasa, Vestri. Die Palazzesi, das anspruchslose liebenswürdige Naturkind mit einer Sopranstimme von seltenster Stärke, Schönheit und Umfang, mit sehr vollendeter Schule und Coloratur, wie schon die Grösse ihrer ausserordentlichen Erscheinung gar nicht zu kennen. Freilich war sie für ernstere schwerere Musik, für Opern wie Vestale, Don Juan weniger geeignet, und man durfte ihr nicht zürnen, wenn sie in »Montecchi und Capuletti« von Bellini im Sarge liegend, als der weibliche Romeo, die Schiasetti vor ihr stehend sang, ein Lächeln nicht ganz unterdrücken konnte. Neben ihr wirkte die Schiasetti mit ihrer schönen Altstimme und trefflichen Methode, mit ihrem feinen Wesen, wenn schon etwas schleppend im Vortrage. Rubini mit seiner zwar etwas dünnen und tremolirenden Tenorstimme, aber als vollendeter Künstler mit edlem Vortrage und grossartigster Coloratur. Zezi mit seiner schönen vollen, wenn schon wenig biegsamen Bassstimme von bedeutender Tiefe. Benincasa wirkte ausserordentlich als echt italienischer Buffo mit wenig Stimmmitteln, aber ausserordentlicher Sicherheit und Beweglichkeit der Stimme und mit sicher ebenso naturlichem als unwiderstehlichem Komik. Es war dieser Sängerverein eine wahre Schule für italienischen Gesang, ja für Gesang überhaupt. Unser Vestri hatte zwischen diesen Sängern zwar keine sehr grosse klangvolle Stimme, aber seine echt italienische Methode machte sich noch weit später in seinem Alter im Kirchengesange wie als reizendes, edleres Element geltend. Auch zwei deutsche Damen wussten sich das italienische Element des Gesanges mit grosser Vollkommenheit anzueignen: früher Cantu zur Seite, die schöne liebenswürdige Funk aus guter Familie aus Meissen und später Fräulein Veltheim mit ihrem ausserordentlichen musikalischen Talent, mit ihrer glockenhellen, umfangreichen, wenn schon nicht vollen Stimme, mit ihrer untadelbaren Intonation und Sicherheit. Sie war besonders eine musterhafte Königin der Nacht in Mozart's »Zauberflöte«. Den Glanzpunkt erreichte aber dieser Sängerverein, als leider nur auf kurze Zeit der junge, schöne Bassist Salvatori als Mann von edlem Wesen aus guter Familie mit seiner prächtigen Stimme eintrat. Die Aufführung des »Don Juan« von Mozart wird den damaligen kunstsinnigen Zuhörern unvergesslich geblieben sein. In der Salvatori den Don Juan sang und gerade durch sein etwas befangenes, zurückhaltendes Spiel der Rolle den so nothwendigen Reiz einer gewissen Vornehmheit verlieh. Zezi dagegen mit seiner breit getragenen Stimme und mit seiner majestätischen Gestalt den Commendatore sang, während Benincasa mit seinem natürlichen Witze (besonders bei einem senfrere Bilde langen Liste der Liebschaften seines Herrn) mit einer unerhörten Zungenfertigkeit und mit seiner Lebendigkeit einen köstlichen Leporello darstellte. Die Palazzesi die Elvira, die Veltheim die Donna Anna, Rubini den Ottavio, die Schiasetti die Zerline mit edlem Anstande sang. In ihrem Privatleben waren diese Italiener zuständig, auf Zurücklegung von Mitteln für ihr Alter ganz im Sinne ihres erhabenen königlichen Herrn bedachte Personen, im Umgange fast stets heiter, freundlich, scherzhaft, bescheiden. Sie unterstützten auch bereitwillig die ausgezeichneten Mitglieder der kgl. Kapelle in den Concerten dieser Künstler mit ihrem meisterhaften, für den Besuch solcher Concerte mit Recht entscheidenden Gesange, dem ja doch kein Instrument gleichkommen kann, und zwar nur mit grossen Arien. Lieder hielt man damals für die mit Orchester gegebenen Concerte nicht für geeignet.*)

Von Opern wurden aufgeführt: Cimarosa's »Heimliche Ehe«, Spontini's »Vestale«, bei deren Einstudirung früher auch der spätere liebenswürdige Musikdirector der Leipziger Gewandhausconcerte Pohlenz im Chor mitgewirkt hat, Mozart's Opern »Don Juan«, »Zauberflöte« (Flauto magico), »Figaro's Hochzeit« (Nozze di Figaro) mit den so sangbaren italienischen Texten und den so den Accorden auf dem Pianoforte ausgeführten Recitativen, die im Munde der Italiener ein unbeschreiblich interessanter Mittelding zwischen Gesang und Sprache bildend, zugleich dahin mitten, die Störung der Musik durch blosses Sprechen vermieden und angenehme Ruhepunkte zwischen den einzelnen Stücken der Oper boten, freilich im Deutschen schon wegen der vielen Mitlaute viel schwerfällig erscheinen würden. Die Italiener zählen bekanntlich unsern unsterblichen Mozart als den Schüler Cimarosa's zu den ihrigen, jetzt rechnet freilich diesen Hoch- und Deutschmeister der Musik die ganze Welt zu den Ersten der Ihrigen. Später beherrschte Rossini mit seinen Opern fast ausschliesslich die italienische Oper, neben ihm kamen Opern von Mercadante vor, dem neuerlich in Neapel ein unschönes Denkmal gesetzt worden ist, seine gesangreiche Oper »Elisa e Claudio« und zwei schöne Opern Meyerbeer's, der damals noch ganz im Stile Rossini's schrieb: »Margarethe von Anjou« und »Crociato« (der Kreuzfahrer), ausserdem mehrere Opern des damaligen jungen Kapellmeisters Morlacchi, der besonderen Besprechung vorbehalten wird, und zuletzt Opern von Bellini.

Die Kritik über Rossini kann man wohl als abgeschlossen betrachten. Der früher eben so geschmähte als gefeierte Meister der Töne bleibt dennoch ein sehr grosses musikalisches Genie, an Reichthum der Melodie übertrifft er noch unseren unsterblichen Mozart, hinter dem er freilich sonst gewaltig zurückbleibt. Er hat früher sehr leichtsinnig, oberflächlich und sehr schnell gearbeitet, und seine Form ist oft schablonenmässig. Bei einer zu strengen Kritik dieser Leichtfertigkeit vergass man aber oder verhehlte sich aus classischer Rechthaberei, dass man sich in der Musik wie in anderen Künsten nicht immer ernst, sondern auch oberflächlich heiter unterhalten will, dass Rossini's Musik auch glanzvoll und grossartig ist, und dass Rossini der Schöpfer der neueren glänzenden Instrumentation ist, die wir nicht mehr entbehren können, dass auf seinen Schultern Auber, Meyerbeer und ihre neueren Nachfolger standen. Wenn Gellert mit seinem einfachen Satze »Erfindung macht den Menschen grosse Recht hat«, so kommt der in geistiger Hinsicht allerdings riesengrosse Beethoven nicht gegen Rossini auf, wenn er sagte: »Was bleibt ihm denn, wenn ihr den seine Melodien nehmt?« Diese hat aber kein Anderer und kann ihm Niemand nehmen, abgesehen davon, dass Beethoven's Urtheil Rossini's Meisterwerken gegenüber nicht bestehen kann. Der echte Kunstkenner, der mit Beruf zur Kunst ihr Gebiet vorurtheilsfrei übersieht, wird Bellini's Standpunkt einnehmen, dass jedes Kunstmittel gut ist, wenn es am rechten Orte mit allgemeiner Wirkung angewendet wird.

(Schluss folgt.)

*) Möchte der Geschmack in diesem Punkte nur bald wieder der frühere werden! Die Liedersingerei in unseren Concerten ist fast zu einem Unfug ausgeartet. Unsere besten Sänger wissen das recht gut; aber ihnen fehlt der Muth, gegen die Mode anzugehen.
D. Red.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Was ist Styl? Betrachtungen und Beispiele zur Kritik der Idee einer Stylbildungsschule in Bayreuth. Leipzig Louis Senf 1880

Alle Welt müsste mit der Idee einer Stilbildungsschule gleichviel wo — einverstanden sein, wenn es sich bei dem Begriffe des Stiles um die künstlerische Ausführung handelte, allein die ganze Abhandlung ist abermals nur wieder eine oratio pro domo, eine geweihte Weihrauchspende für den Meister der Meister dem bereits das Prädicat überpersönlich beigelegt wird. Die Broschüre enthält neben vielem Wahren Unanfechtbarem ebenso viel Halbwahres Schiefes Unhaltbares. Selbstverständlich wird das Opus als einer nicht denieschen Erfindung a priori ein Unstil vindicirt, um den einzig wahren deutschen Stil des Wagner'schen Musikdramas desto besser glorificiren zu können. Um eine Parallele zu ziehen, müssen wir Makart verlangen, dass man alle Meister vor ihm auf einem Scheiterhaufen verbrenne damit ja alle Welt zu dem einzig wahren Kunststil der Malerei erzogen werden könne. — Habeat sibi! Sein Brauen bleibe immerhin bei seinem Stil, aber seine Jünger sollten doch bedenken, dass das Zukunftsideal sich nicht werde uniformiren und conformen lassen trotz aller Stilbildungstendenzen und wären sie noch so gut gemeint. Bei dem Kosmopolitismus des Deutschen und des Musikcharakters überhaupt berührt das überflüssige Betonen des Deutschthums doppelt unangenehm.

Wenn Mozart und Weber gnädigst bei der Gelegenheit erwähnt worden, so sollte doch der Schreiber der Broschüre gefälligst bedenken, dass es mehr lobens- und wünschenswerth wäre, wenn die anzuschaffende Stilbildungsschule sich als nächstes Ziel, als eine Hauptaufgabe stellte, dieser beiden und noch einiger anderer Meister Opern vor allem kunst- d. h. stilwürdig aufzuführen, dann würde die jetzt sehr stark anzuzweifelnde Parteilosigkeit der Zukünftler sich das neidenswerthe Prädicat »der Gerechtigkeit« auch gegen Andersgläubige mit vollem Rechte verdienen, und manches unnöthige Zwist wäre hinweggeräumt, die krassen Gegensätze wären geschwunden. So aber merkt man die Absicht einer abermaligen Glorification des einen Meisters und wird sehr verstimmt. Und doch könnte Wagner mit seinen Erfolgen allenthalben zufrieden sein, getrost der Zukunft überlassend, ob sie mit ihm bis zu Lohengrin oder noch über die Nibelungen und Parsifal hinausgehen will.

Wenn der Verfasser nachweisen will, dass der Meister, weil producirt das bedeutendste der Neuzeit, deshalb gerade auch der grösste ein Reproducent sein müsse, so ist das ein Fehlschluss, obwohl wir Wagner's vorwiegendes Directionstalent damit gar nicht in Zweifel ziehen wollen. Es ist ja doch erwiesen, dass Habeneck in Paris nicht producirte war und doch einen Beethoven dort einbürgerte. Man wolle noch bedenken, dass das Ideal eines wirklich stilvollen Vortrags zu verschiedenen Zeiten wechselte, nos omnes possumus omnes, und heute noch macht eine Bianchi ein Amine Furore, obschon diese »Oper« längst verblasst ist. Das Ideal wahrer Declamation hat Wagner ebenso wenig erfunden, das aber ist bei ihm neu, dass er bei wahrster Declamation und gesuchter Fülle der Melodie für den Sänger in seinen »Nibelungen« eben deshalb nur halbe Effecte erzielt. Himmelhoch jauchzend und zum Tode gelangweilt — das sind die beiden Pole, zwischen denen der Zuhörer bei den »Nibelungen« schwankt.

Wenn der »Nibelungenschüler« Herr Ernst Seidl mit Titus in Leipzig reussirte, was beweist das? Jedenfalls, dass sogar ein Titus noch lebensfähig als verlachte »Oper« sein kann, wenn ein Wagnerianer objectiv und gerecht vorgeht und nicht sich dazu verleiten lässt, andere Werke zu bagatellisiren und zu terrorisiren.

Was der Verfasser über musikalisch-dramatischen Stil unsichtbares Orchester u. s. w. sagt, ist nicht mehr neu, ebenso wenig, was er von der Pantomime sagt. In diesem Sinne ist ein Fortschritt und eine Stilbildungsschule immerhin erwünscht, doch sollte man den Rückschritt insofern nicht schonen, wenn es sich um den schönen Ton beim Sänger handelt. Es klingt geradezu komisch, wenn der Verfasser alle Anklage gegen Wagner bezüglich frevelhafter Stimmbehandlung zurückschleudert auf die mangelnde Stilbildungsschule in Bayreuth (S. 31), »wenn er ausgesetzt, die eigentliche Gesangskunst warf man mit leichtsinnigem Vergnügen über Bord, so dass sie schmählig auf Niewiedersehen versank, und steuerte lustig weiter mit dem schwellenden Winde des nächsten Enthusiasmus für das gestaltlose absolut Traumhafte.«

Welche unerhörte Einsicht und Aufrichtigkeit von Seite eines Vollblut-Wagnerianers, der noch von Gesangskunst spricht, ohne zu bedenken, wie viel sein Meister hiebei durch Wort und That mitverschuldet hat. Hat doch Wagner selbst das bel canto als überwundenen Standpunkt erklärt und in seinen Nibelungen dem Wort die That folgen lassen. »Die al fresco Malerei des äussersten Incorrectheit« nennt der Verfasser so manche Aufführungen Wagner'scher Werke mit vollem Rechte, und so kommt es, dass als Ueberkommen gegen Bayreuth urplötzlich die Kunst, dass das Kind mit dem Bade verschüttet, die letzten Reste schöneren Gesanges verpönt werden, alles correcterer Declamation zu Liebe — mit einem Wort, dem Meister wird fast ob seiner Gottähnlichkeit bange, die ganze Broschüre ist eine Fanfare zum Rückzug, ein leibhafter pater peccavi, man will also die Sänger veranlassen, wieder singen zu lernen, das Singen will nun eine Schule lehren, die das Singen so lange perhorrescirt hat. Wenn der Teufel die Tugend predigt, ist das jedenfalls ein Schauspiel für Götter.

Ein alter Sänger

Für Violine mit Pianoforte.

J. Kotek. Drei Violinstücke mit Begleitung des Pianoforte. Pr. 4 *M* 30 *Pf.* Berlin und Posen, Ed. Bote und G. Bock.

Solidität in Anlage und Gestaltung lässt sich den Stücken nicht absprechen, auch sind sie nicht gewöhnlicher Art. Freilich was unmittelbar anregt und anzieht, das besitzen sie weniger, trotzdem werden sie von guten Geigern voraussichtlich mit Interesse gespielt werden. Am meisten hat uns No. 3, »Capriccio« gefallen, es ist Charakter und ein gewisser Schwung in ihm. Die oft hohe Lage des Soloinstruments dürfte die Stücke Dilettanten schwierig erscheinen lassen. Im Uebrigen wissen wir keinen Grund, sie nicht zu empfehlen.

Edouard Lalo. Romance-Sérénade pour Violon solo et orchestre. (Edition pour Violon et Piano.) Pr. 2 *M* 30 *Pf.* Berlin und Posen, Ed. Bote und G. Bock.

Erst seit der berühmte Geiger Sarasate Compositionen von Lalo zu Gehör brachte, ist dessen Name aufgetaucht, so viel uns erinnerlich. In den uns zu Gesicht gekommenen Berichten werden die Compositionen Lalo's als bedeutend nicht geschildert. Auch dem vorliegenden Stücke kann man, was Erfindung anlangt, besondere Bedeutung nicht vindiciren. Es trägt aber Serenaden-Charakter und ist theilweise pikant und nicht ohne Effect. Virtuosen mögen es mit ihm versuchen und es auf das Urtheil des Publikums ankommen lassen. Vielleicht verleiht ihm die Orchesterbegleitung mehr Reiz, uns liegt es nur mit Clavierbegleitung vor.

S. Nigrovik. Fantaisie sur des thèmes russes pour Violon et orchestre. (Arrangement pour Violon et Piano.) Op. 60. Pr. 4 ℳ. Berlin und Posen, Ed. Bote und G. Bock.

Der Componist hat mit dem Stoffe, den er sich zur Verarbeitung gewählt, nämlich russischen Themen, ein effectvoller Stück hergestellt, mit dem der Solist, vorausgesetzt dass er ein recht tüchtiger Geiger ist, beim Publikum wohl ertrei machen kann. Er operirt geschickt mit den Themen, die auch an und für sich ganz interessant sind, namentlich der auf S. 16 unverhüllt auftretende Thema im dreitaktigen Rhythmus. Für Concertspieler, glauben wir, ist es ein dankbares Stück und dieses mag er empfohlen sein.

Emil Sauret. Canzonetta et **Valse-Caprice** pour Violon et Piano. Op. 7. Pr. 4 ℳ 50 ₰.

—— **Scherzo fantastique** pour Violon avec accompagnement de Piano. Op. 9. Pr. 4 ℳ 50 ₰.

—— **Lesghinka.** Danse populaire de Caucase de A. Rubinstein transcrite pour Violon et Piano.

Berlin und Posen, Ed. Bote und G. Bock.

Herr Sauret ist ein ausgezeichneter Geiger, vor dem wir allen Respect haben. Nicht in gleichem Masse können wir ihn als Componisten respectiren. An modernen Virtuosen-Compositionen pflegt man im Allgemeinen keinen zu hohen Maassstab anzulegen, aber von Erfindung bis zu einem gewissen Grade will man doch noch bei ihnen sprechen können. Diese fehlt jedoch Sauret's Sachen, den vorliegenden wenigstens, und es will uns bedünken, als werde Herr Sauret auf diesem Felde keine Erfolge erringen. Das Scherzo Op. 9 ist obendrein auch viel zu breit ausgesponnen. Für der »Lesghinka« betitelte Stück kann man sich noch am meisten interessiren, weil Dem zwei fremde Themen zu Grunde gelegt sind. Möglich, dass der, welcher den Virtuosen in den Vordergrund stellt, seine Rechnung bei den Sachen findet, für den musikalischen Werth derselben würde er freilich nichts beweisen.

Constance Singer. Romanze für Violine mit Begleitung des Pianoforte. Pr. 1 ℳ 50 ₰. Berlin und Posen, Ed. Bote und G. Bock.

Ein gefälliges und nicht gar schwer zu spielendes Stücknoch, der sich ohne Affectation giebt und deshalb freundlich aufgenommen werden wird. *Frdk.*

Für Clavier.

Alexander Dorn. Gavotte für das Pianoforte. Pr. 1 ℳ 30 ₰. Berlin, Adolph Fürstner.

Die Gavotte ist gleich dem bereits angezeigten lieblichen Walzer von Bargiel eins von den vom Verleger herausgegebenen Albumblättern (No. 2). Sie spielt sich gut, hört sich gut an und besitzt den Charakter der Gavotte, ohne sich jedoch durch besondere Originalität auszuzeichnen. *Frdk.*

Aufführung des Samson in Elbing.

Elbing, den 10. September 1880.

Das wahre edle ernste Kunst feierte in der vorgestrigen Aufführung der Händel'schen Samson in Elbing und in der heutigen Wiederholung derselben in dem grossen Remter der Marienburger Schlosses ein seltenes Fest. Herr Cantor Odenwald aus Elbing hatte mit dem von ihm geleiteten Elbinger Kirchenchor das Werk nach der Originalpartitur der deutschen Händelgesellschaft mit sehr geringen Veränderungen einstudirt, und das — zumeist aus Lehrlingen der hiesigen Polz'schen Kapelle gebildete Orchester mit unendlicher Mühe so weit geschult, dass es allen billiger Weise zu machenden Anforderungen genügte. Herr Orgelbauer Terletzki hatte zur Förderung der Kunstbestrebungen des Herrn Odenwald in aufopfernder Weise wiederum zu beiden Concerten eine (diesmal grössere) Orgel mit neun Registern und Pedal blos gegen Erstattung der baaren Kosten der Aufstellung hergegeben und Herr Cantor Grabowski zu Marienburg als würdiger Vertreter der ernsten Richtung in der Kunst, die Orgelpartie übernommen. Dazu kam diesmal ein ausgezeichnetes Ensemble von Solokräften. Vor allem erwarb sich die Concertsängerin Fräulein Henriette Hildebrandt aus Stolp — deren vortreffliche Leistungen auch, als die Schülerin des Herrn Odenwald war, als Othniel (im Josua), als Cyrus (im Belsazar) und als Orpheus (in Gluck's gleichnamiger Oper) in diesen Blättern rühmend anerkannt worden sind — mit ihrer herrlichen sympathischen und vollkommen geschulten Altstimme durch die wohldurchdachte, in sich abgewogene und vollkommen abgerundete von dem Geiste des grossen Meisters geläutigte Wiedergabe der Micha den Dank aller Zuhörer, insbesondere der wahren Kenner. Der Vortrag war in der That makellos, nicht blos in den Cantilenen, sondern auch in den durchcomponirten, und was noch mehr sagen will, in den Secco-Recitativen, bekanntlich sonst die schwächste Seite unserer deutschen Sänger. Wie mit dem Herzblut der Sängerin getränkt erschien das erste Recitativ »Blickt her, den Helden schaut!« und die folgende Arie »O Abbild der Hinfälligkeit«. Rühmlich bestanden die übrigen neben ihr. Zunächst Herr Domsänger Geyer aus Berlin (Samson) mit seiner kernigen, in allen Tonlagen ausgeglichenen, in der Tiefe ebenso wie in der Mittellage und Höhe kräftigen und wohlklingenden Tenorstimme. Man kann sich den Samson kaum besser repräsentirt wünschen. Nicht genug ist anzuerkennen, dass er im Anfange, in richtiger Erkenntniss der Stimmung Samson's, auf den Beifall des weniger Verständigen verzichtend, das Metall seiner Stimme dämpfte und in der Tonfärbung das Trübsinn und die Melancholie des aufs Tiefste erniedrigten Helden allein richtig zeichnete, dann aber wie mit Blitzesschlag (in der grossen, überaus anstrengenden Arie »Warum liegt Israel's Gott im Schlaf?«) die Heiden traf.

Herr Domsänger Adolph Schulze aus Berlin hatte sowohl die Partie des Manoah, als auch die der Harapha übernommen. Mit bewusst künstlerischem Ernste kam er beide auf der Sorgfältigste studirt, und dem Manoah wurde er mit seinem weichen, sympathischen Bariton vollkommen gerecht. Zu dem Harapha gehört ein massives Organ, dennoch erledigte er sich auch dieser Aufgabe mit echt künstlerischem Verständnisse.

Fräulein Leinweber aus Königsberg sang die Delilah mit angenehmer, kunstgebildeter Stimme und gutem Vortrage. Wenngleich sie dieser Sirene noch nicht alle Zauberkünste abgelauscht, so kann sie doch auf ihren Erfolg stolz sein. Das Publikum lohnte die Taubenarie und alle Stellen ganz Frauden greift geschwinde mit lautem Beifall. Sie hat es also doch verstanden den Hörern das, was der Meister mit diesen beiden Stücken beabsichtigte, klar zu machen. Ausserdem errang sie mit der Arie der Israelitin gegen den Schluss des Werkes »Kommt all ihr Seraphim«, unterstützt durch ihres hellen, in der Höhe leicht ansprechenden Soprans einen vollen Applaus.

Die Gesänge der Philisterin (»Ihr Männer Gaza« und »Gott Dagon hat den Feind besiegt«) wurden von einer Dilettantin Fräulein B. mit angenehmer Stimme sachgemäss vorgetragen. Fortgelassen waren die Nummern der J. Stöter-Siedermann'schen Clavierauszuges 6. 7. 8. 9. 15. 18. 19. 16. 20. 30 im ersten, Nr. 31. 39. 35. 47. 52. 53. 54 im zweiten, Nr. 62. 65. 66. 70. 72. 83 im dritten Akt. Die Ausführung der übrigen 66 Nummern des Werkes nahm (die Pausen zwischen den Acten ungerechnet) 2⅔ Stunden in Anspruch. Das Publikum folgte mit grosser Spannung bis zum Schlusse, ein Beweis also, dass dieses Werk, bei guter Ausführung, durch ihre Länge nicht ermüdet.

An diesen Bericht kann ich nicht unterlassen noch einige Bemerkungen zu knüpfen. Das Wagniss, die herrliche Scene zwischen Samson und Delilah im zweiten Acte ganz und unzerpflückt vorzuführen, wäre also gelungen und mit vielem Erfolge.

Das Verschneiden der Secco-Recitative und die Weglassung der Arie des Samson »Dein Reiz hat mich gestürzt in Fluch« sowie der Arie der Delilah »Die flüchtigen Freuden greif geschwinde«, wie sie z. B. der englischen Novello'schen Ausgabe und in der v. Mosel'schen Bearbeitung beliebt worden, ist also nicht nothwendig. Diese Nummern sind vielmehr des Contrastes wegen und um einer Ermüdung durch Monotonie vorzubeugen, erforderlich. Das Publikum, das doch nicht diese Musikstücke noch niemals gehört, spendete ihnen reichlichen Beifall.

Chor und Orchester waren gut einstudirt, und an der leichten Ausführung war nichts auszusetzen. Aber einem feineren Beobachter, welcher den früheren Aufführungen des »Samson« und des »Belsazar« beigewohnt, konnte es nicht entgehen, dass die Wiedergabe dieser Werke reifer war. Das erklärt sich zum Theil aus dem Wechsel in dem Personal des Chorsänger und des Orchesters, zum grossen Theil aber ist es auch eine Folge davon, dass beide seit zwei Jahren kein Händel'sches Werk aufgeführt und so mit diesem grössten aller Gesangsmeister die Fühlung verloren haben. Möge dieses eine Mahnung für den um die grosse ernste Musik so sehr verdienten Dirigenten des Chores sein.

Händel hat mindestens so viel grosse bleibende Oratorienwerke geschaffen als alle übrigen Musiker zusammen. Darum liegt es nur in der Billigkeit, dass auf eines von einem andern unserer grossen Meister immer wieder ein Händel'sches Werk folgen muss. Endlich hat Referent, wie schon früher, so auch bei der jetzigen Aufführung empfunden, wie nothwendig es ist, ernste Schritte für die Heruntersetzung des Kammertones auch in den Provinzialstädten zu thun. Was nützt die herabgesetzte Stimmung in der Hauptstadt, wenn die hohe Stimmung in den Provinzialorchestern bleibt! Die ganze Musik verliert durch die hohe Stimmung an Volumen und somit auch an Würde und Wohllaut. Und wenn man in dem in seiner Art ganz einzig schönen akustischen Remter der Marienburger Schlosses, wo jeder Ton sich in wunderbarer Weise vergrössert und veredelt, den Uebelstand weniger empfindet, so tritt er um so auffallender in kleineren Concertsälen hervor. Wie verwirrend es auf die aus der Residenz zu uns kommenden Solosänger wirken muss, wenn sie nun mit einem Male z. B. Coloraturen um einen halben Ton höher singen sollen, als sie dieselben studirt haben, liegt für jeden Sachverständigen auf der Hand.

Hier muss, und zwar durch Unterstützungen der Musiker zum Ankauf neuer Blechinstrumente aus Provinzialfonds, etwas geschehen. Mit einigen hundert Thalern liesse sich da viel bessern.

Das Hoch'sche Conservatorium und seine Direction.

II.

Schon nach vier Monaten konnte sich Stockhausen nicht länger mit der Methode, die in der Chorklasse offenbar gehandhabt wurde, einverstanden erklären, die vielmehr als ohne seinen Rath und sein Wissen betrieben wurde, und so nahm er sich die Mühe, einen ausführlichen Brief an den Director zu schreiben, welcher niemals beantwortet wurde, als auch dem Herrn Flesch seine Ansichten schriftlich mitzutheilen.

In dem Brief an Herrn Raff wies Stockhausen auf das vorzeitige Verhältniss der Stimmen bei den Chorübungen hin und sprach seine Befürchtung aus, dass man bei einer solchen Behandlung und Vertheilung von Anfang an mit der Sache einen [illegible] Versuch stünde. »Da ich aber weiss, dass das nicht Ihr Wille ist, Herr Director, schrieb er wörtlich, »und Sie mir in § 6 meines Contractes die Verpflichtung vorgeschrieben haben, den Unterricht der Hülfslehrer in meinem Sinne zu regeln und zu beaufsichtigen, sowie auch die Chorschule zu überwachen, halte ich es für meine Pflicht, gegen solche Chorübungen Einsprache zu thun.« Der Brief ging dann des Näheren auf die nothwendige Behandlung der Stimmen und die drohenden Fehler und das gefährlichgrosse regelmässige Singen ein und drückte den Wunsch aus, dass die Sache bis Ostern weiter sollicitirt werden sollen, ... so über den Wunsch des Directors, dass Chorübungen stattfinden sollen, so möchte er doch ein erster Gesanglehrer darüber befragt werden. Trotz des Ungenwartens des Directors, dass vor Ostern keine vierstimmigen Chorübungen stattfinden sollten, standen nur aber wenige Tage nachher ohne Wissen des ersten Gesanglehrers die ersten Uebungen angezeigt. Schliesslich bat Stockhausen, dass Herrn 7 nach § 6 seines Contractes vorlesen zu wollen. — Dem Herrn Flesch schrieb Stockhausen, dass er einen ausführlichen Brief an Herrn Director Raff geschrieben, da Herr Flesch wieder ohne sein Wissen und ohne seinen Wunsch alle Zöglinge zu einer Chorübung berufen hatte, und gab ihm, »von dem Wunsche beseelt, dass unser Verhältniss an dem Hoch'schen Conservatorium ein angenehmes collegialisches bleibe«, aus seinem Contract, der dem Director den § 1 zu erkennen zu lesen. Mit Recht fragte er: »Wie soll ich nun die Chorschule überwachen, wenn Sie mir nicht anzeigen, dass nicht mehr wöchentlich, sondern vierstimmig gesungen wird? Ich hatte Sie darum gebeten, vor Ostern den Chor nur collegialisch einzuüben. Da ich nun später bei öffentlichen Aufführungen den Chor zu leiten haben werde, wünsche ich, dass von Anfang an das Stimmenverhältniss ein richtiges sei, und dass die Wahl der Musik vom Herrn Director, Ihnen und mir gemeinschaftlich berathen werde. Ich wollte wirklich so schrieb ich unserem Director, unsere Zöglinge Liedsachen von Hauptmann und Rheinberger studiren, bevor sie z. B. das Ave verum von Mozart kennen. Ich hoffe daher, dass Sie in dieser wichtigen Sache, wie ich, einen idealen Standpunkt einnehmen, ich wünsche überhaupt, dass wir einen festen Plan entwerfen und unseren Zöglingen von Anfang an gute, kräftige Kost verreichen. Wir sind im ersten Jahr hauptsächlich mit der Ton- und Stimmbildung beschäftigt, und da scheint mir der getragene a Capella-Gesang diesen Bestrebungen entsprechend zu sein.«

Dass man nicht nur die Bemerkungen des ersten Gesanglehrers gerechtfertigte Forderungen und Bemerkungen, sondern überhaupt goldene Worte. Aber dieselben wurden nicht nur durchaus nicht beachtet, sondern man nahm sie vielmehr übel. Und doch liess sich den Hülfslehrern kein Vorwurf daraus machen, denn — und hier hat man in der That Grund zu staunen — es stellte sich im Verlaufe der Verhandlungen die Thatsache heraus, dass die verschiedenen Contracte mit den Gesanglehrern eine ganz widersprechende Fassung hatten, indem die Herren Poor und Flesch nach Lesung des Stockhausen'schen Contractes beide auf ihr Ehrenwort versicherten, dass sie contractlich als Lehrer also selbstständig engagirt seien, dass das Wort »Hülfslehrer« in ihrem Contracten aber gar nicht vorkäme.

Ein drastischer Wunderbeweis leistete dann ein Brief des Herrn Director Joachim Raff vom 11. April 1879 an Professor Stockhausen, welcher nicht nur von den gröbsten und ungerechtfertigsten Vorwürfen, sondern geradezu von absichtlichen Beleidigungen strotzte. Die Veröffentlichung dieses Briefes allein könnte hinreichen, den Beweis zu liefern, in welcher Weise der Director des Hoch'schen Conservatoriums seine Stellung verkennt und seiner Sache schadet. Das Blut eines jeden Unbetheiligten wallt auf beim Lesen dieses Schreibens empor: dessen verletzender Groll unbegreiflich und dessen wohlüberlegte ausgesuchte Aeusserungen und das noch weit gröbere Geschütz des Misstrauens geradezu unverzeihlich sind. Ungleich den Standpunkt verwegen nehmen. Da es mir wörtlich zu, was Herr Raff einem Manne wie Stockhausen zu sagen wagte, der nicht nur in einem langen Leben durch seinen persönlichen Vortrag die höchsten Kunstinteressen bewiesen, sondern auch Concertaufführungen, besonders in der Reichshauptstadt, geleitet hatte, die als mustergültig anerkannt sind. »Nichts, geehrter Herr — schrieb Herr Joachim Raff, welcher selbst bei den Aufnahmsprüfungen mit dem allergewöhnlichsten accompagnirte, bei den Uebungsabenden den allerelendesten Vorträgen rettete gegenüber sitzt und applaudirt und während Monate später zu Offenbach einer zweimaligen Aufführung der »Nachtlager« durch Schüler der Anstalt Griesheim gab und beiwohnte — »Nichts, geehrter Herr, ist in der Kunst so entehrend und gefährlich als das dilettantische Musikmachen von Seiten solcher Personen, die auf den Namen Künstler Anspruch erheben oder gar in einem Kunstinstitute angestellt sind. Die Zöglinge gewöhnen sich viel leichter an eine stümperhafte und schlappe Behandlung der Kunstwerke, als denn an jener mühsam zu erstrebenden Sicherheit nachzustreben, welche allein das künstlerische Ausführung gewährt und dies es bei wieder als Kunstwerk erscheinen lässt.«

An einer anderen Stelle des Briefes stand die nicht misszuverstehende Frage: »Was ist vorzuziehen: ein künstlerisch gebildeter Dilettant oder ein dilettantisch gebildeter Künstler?« sowie man an die ersten Worte des Prospectes erinnert wird, dass das Dr. Hoch'sche Conservatorium »als seine Aufgabe die vollständige Ausbildung begabter Zöglinge in allen Zweigen der Tonkunst« betrachte.

Raff warf solchen Grundsätzen tendenziöse unausgebildete Aufsicht der institutsmässigen Beobachtungen vor, wovon man aus der Interesse und die Vorsorge Stockhausen's für seine Zöglinge verstehen kann, welchem er denselben auch zu sonderlich erweiterten theoretischen Unterricht und Übergang zu erkennen gab. Der Director beklagte sich ferner, dass Stockhausen nicht darauf Bedacht nehme, nicht nur tüchtige ausübende Künstler, sondern auch Lehrer zu bilden, welche die Principien einer guten Methode fortzupflanzen im Stande seien, während doch Stockhausen gerade so viele Stunden in der Classe des Hülfslehrer zugebracht und sich vergeblich bemüht hatte, ihnen gute Principien beizubringen, während doch gerade diese Classenbesuche dem ersten Gesanglehrer sehr verübelt wurden und während die Chorübungen gerade hinter seinem Rücken und ohne sein Wissen stattfanden. In der Beantwortung Stockhausen's bei den ersten Lehrer Conference betreffs Anschaffung des Schumann'schen Liederbuchs für die Bibliothek, sowie Einführung von Choralbüchern — welches heute nach Raff's eigenem Wunsch für den Zweck der Anwendung ist Einstimmige ganz überflüssige Dinge sind — erinnerte der Director den Wunsch einen ...... Aushang ..... in die Angelegenheiten der Verwaltung, obwohl später das Böhm'sche Buch zu 11 Mark gekauft wurde und Raff aus der Bitte um ein Choralbuch damals eine confessionelle Frage gemacht und gemeint hatte, die Schulbehörde in Kassel oder Strassburg könnte die Einführung eines Choralbuches in den Klassen übel vermerken. Raff traute ferner Gesanglehrer fernst zu, dass diejenigen Schüler, welche den Privatunterricht der Lehrers genossen, auch von demselben im Klassenunterricht bevorzugt würden! —

Und in diesem Tone gingen die Vorwürfe und Beleidigungen ihren Gang fort, die Raff sich offenbar lange aufgespart hatte, um sie bei irgend einer Gelegenheit von den Leber zu reden, denn im Grunde genommen sollte der Brief nichts Anderes sein, als die hämische Antwort auf Stockhausen's Anfrage, ob bei der Prüfung nicht unter seiner Leitung vielleicht Händel's »Susanna« aufgeführt werden könnte.

Stockhausen hatte diese Anfrage aus leicht begreiflichem Interesse für die Anstalt selbst gethan und auf Grund derselben eine sachgemässe und erwägende Erörterung gehofft. Zwischen Weihnachten und Neujahr erklärten nämlich plötzlich verschiedene Schüler, sie wollten zur Hochschule nach Berlin. Der Eine beklagte sich, es sei kein Orchester am Conservatorium, der Andere vermisste eine Orgel, der Dritte meinte, in Berlin hätte ein Schüler zweimal $1/2$ Stunden einzigen Unterricht in der Gesangklasse, während man in Frankfurt nur zweimal 60 Minuten habe. Stockhausen fragte hierauf den Director, ob es nicht möglich sei, hier eben so viel Gesangs-Unterricht zu gestatten; doch versicherte derselbe, es sei ganz unmöglich, das Budget erlaube keine Mehrausgaben. (Und dabei soll im zweiten Jahre schon ein Ueberschuss gemacht sein.) Nun bot eine Professor Stockhausen Händel's »Susanna« an. Die unzufriedenen jungen Leute wollten musiciren. Er überlegte sich, dass tüchtigere Sopranstimmen sich in die Partie der »Susanna« theilen könnten, die Altstimmen in die der Joachim, für die beiden Richter waren noch Stimmen da, ... schlug die Partie der zweiten Richters, ein tiefer Bass, als Lockvogel für einen den unzufriedenen Sängern, welcher in der That schon manchen derartig studirt hatte. Das Oratorium ist von Händel selbst aus praktischen Gründen gekürzt, der Chor spielt eine unwesentliche Rolle darin, die Chorstimmen besass der Professor und stellte sie gern zur Verfügung, das Orchester würde, sagte er sich, der Herr Director gewiss gern zu einer öffentlichen Prüfung stellen, wie er ja solches auch früher versprochen hatte; die jungen Schüler und Schülerinnen aus der Violin- und Violoncello-Klassen, die mitwirken könnten, hätten auch ihre Freude daran — kurz es schien möglich, statt eines bunten Programmes dem Curatorium und dem Publicum ein Ganzes zu bieten, wenn — die Orchesterstimmen abgeschrieben werden konnten. Das Oratorium ist höchst selten aufgeführt worden, weil der Schwerpunkt in den Solonummern, die hier ausnahmsweise reichlich vertheilt waren, doch im Chor liegt. Für eine Schule, wenn sie die Solisten liefern kann, schien die Aufgabe noch entsprechend und verlockend.*)

Stockhausen's bescheidene Anfrage, sein leiser Vorschlag im Interesse der Anstalt brachte ihm nun statt einer sachgemässen Erörterung oder Widerlegung die oben erwähnten unliebsame Bemerkungen des Directors über dilettantische Musikmacherei. Ferner schrieb der Director: »Da Sie aber nicht müde werden, immer wieder neue Anlässe zur Durchsetzung irgend welcher Aufführung mit Orchester zu nehmen, die Ihre Kreise in genügender Weise noch nicht ermöglicht werden kann, so ersehe ich daraus, dass Sie im Lehrerstande keine Befriedigung finden, sondern an dem krankhaften Drange laboriren, zu ›dirigiren‹, was und wie es auch sei, wogegen ich mich öfters genöthigt gesehen habe, dass es ausserhalb meines Vermögens liegt, jenem Drange auf Kosten der wohl verstandenen Interessen unserer Anstalt Vorschub zu leisten. Es soll schliesslich die Bemerkung nicht unterdrückt werden, dass die mangelhafte Aufführung eines sogenannten classischen Tonwerks von Seite des Conservatoriums nicht nur die nachdrücklichste Rüge seitens der Presse provociren, sondern auch einen der hiesigen Vereine veranlassen würde, das betreffende Werk mit ausreichenden Mitteln in gelungener Weise vorzuführen.« —

Man weiss wirklich nicht, ob man bei solchen Expectorationen mehr staunen oder empört sein soll. Wusste denn Raff wirklich nicht, wen er um sich hatte, wer Stockhausen ist, was er geleistet hat? Durfte überhaupt ein Director seinem Hauptlehrer in dieser aufregenden Weise vor den Kopf stossen? Er musste wissen, wer Stockhausen war — denn sonst hätte er ihn nicht zur Begründung der Ansehens des Conservatoriums und zur Anlockung von Schülern engagirt — und da er auch als überlegender Kopf gilt, so kann man in den Aeusserungen nichts anderes als Gehässigkeit und directe Absicht nach Beleidigung finden. Mit Rücksicht auf den angeführten Passus, die Furcht vor der Rüge seitens der Presse betreffend, erinnern wir übrigens nochmals an die Gedankenlosigkeit des Directors, der einige Monate später eine Dilettantenaufführung in Offenbach, wo die Hauptrollen in den Händen von Conservatoriumsschülern lagen, billigte und ihr beiwohnte. Stockhausen musste annehmen, dass Raff persönlich gegen ihn eingenommen war und ihn verdrängen wollte; er sah richtig voraus, dass Raff und er am Hoch'schen Conservatorium nicht gemeinsam wirken könnten, und kam deshalb um seine Entlassung ein. —

Mit dem Briefe Raff's hatte sich übrigens ein Brief Stockhausen's aus Wiesbaden vom 10. April gekreuzt, welcher sich gerade sehr ernsthaft und gerechtfertigt über die Verhältnisse aussprach und den Director um eine Einigung darüber bat. Er schrieb: »Bedenken Sie gefälligst, Herr Director, dass kein Lehrer am Conservatorium eine so schwierige Stellung bekleidet, wie ich, keiner hat, wie ich, contractlich die Verantwortlichkeit für sich und die Hülfslehrer, für sämmtliche Klassen seines Departements übernommen. Ohne Ihre Unterstützung aber kann ich meinen Lehrplan nicht durchführen, und darum verlasse ich die Anstalt, gerade ich merke, dass Sie meine Autorität nicht achten. Ich bin nicht nach Frankfurt gekommen, um mir durch unerfahrene und unwillige Hülfslehrer Anderer Wirkungskreis beeinträchtigen zu lassen, sondern um meine ursprüngliche Aufgabe in Frankfurt eine Gesangschule zu gründen, Sänger und Sängerinnen auszubilden, die nicht Gesang allein, sondern auch die Musik ..... Den Namen von einer Schule besass und darauf rechne ich mit Bestimmtheit auf Ihre Unterstützung. Sie haben mir wiederholt versichert, Herr Director, dass Sie nur eine Methode am Conservatorium haben wollen. Wenn Ihnen die meine nicht mehr convenirt, warum ich Stockhausen verpflichtet sein soll, nach § 4 meines Contractes den Unterricht der Hülfslehrer zu regeln, die Chorschule zu überwachen — sagen Sie es unumwunden! Bin ich aber noch der erste Gesanglehrer an Ihrem Institute, so wünsche ich als solcher respectirt zu werden, wünsche mit Ihnen einen Lehrplan der Chorklasse zu besprechen, mit Ihnen die Gesangklassen zu besetzen und immer von Aufnahmen oder Änderungen in den Klassen unterrichtet zu werden. Meine Methode selbst kann ich nur in der Praxis, d. h. allmälig den Herren Hülfslehrern beibringen. Ich werde wie bisher stets mit der grössten Rücksicht gegen sie verfahren. Ich verlange aber auch dieselbe Rücksicht. Ich verlange z. B., dass, wenn ich in der Solfeggio-Klasse Herrn Fleisch beim einer Prüfung, die die Damen vorsingen, zu wiederholen Herr Fleisch ein wiederholten Rast und nicht die ganz gerechtfertigte Bemerkung ignorirt. Wie habe ich mich z. B. gefreut, als d... Herr Director meinen Damen nach dem Engel Terzett aus »Elias« in der Klasse eine Bemerkung über das unreine Singen des halben Tons machten. Wie dankbar sollte jeder Lehrer sein, wenn der Vorgesetzte ihn durch eine Mahnung an die Schäden in seiner Lehrthätigkeit unterstützt! Warum soll Herr Fleisch nicht ebenso beschaffen und dankbar sein, wie Ihr ... ganz ergebener Lehrer Julius Stockhausen.«

(»Frankfurter Presse« No. 441 vom 19. Sept. 1880.)

(Ein dritter Artikel folgt als Schluss.)

*) Eine ist gewiss zutreffend. Erschienen ist der schöne musikalisch so reiche und ansehende Werk als erster Band der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft. D. Red.

Hierzu eine Beilage von Steingräber Verlag, Leipzig.

Verleger J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction Bergedorf bei Hamburg.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.
Verantwortlicher Redacteur Friedrich Chrysander

Leipzig, 13. October 1880. Nr. 41. XV. Jahrgang

Inhalt: Mozart's Werke. Zweite Serie. Litaneien und Vespern. (Fortsetzung.) — Die letzten zehn Jahre der italienischen Oper zu Dresden bis 1880. (Schluss.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Elementar- und Chorgesangschule von J. Faisst und L. Stark). — Her Majesty's Theater in London: erste Aufführung des »Mefistofele«. — Das Hoch'sche Conservatorium und seine Direction. III. — Anzeigen.

Mozart's Werke
Zweite Serie:
Litaneien und Vespern.

(Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe von Breitkopf und Härtel. Partitur 288 Seiten Fol. Preis ℳ 21. 75 ₰ — in elegantem Originaleinband ℳ 23. 75 ₰ n.) (1880.)

(Fortsetzung.)

Eine derartige Anlage befördert freilich die Uebersichtlichkeit beim Hören und ist dadurch entschieden populär, aber natürlich auf Kosten eines tieferen Ausdruckes. In dem in Rede stehenden dritten Satze wird trotzdem eine Gemeinharmonie und ein wohlthuendes Ebenmaass gewahrt. Wird dieses auch hauptsächlich erreicht durch die gegensätzliche, nach Solo und Tutti wechselnde Instrumentalführung, so sind hier doch Singstimmen und Instrumente nahezu gleichwerthig, und von allen fünf Sätzen ist dem derjenige, welcher am meisten die eigenthümlich Mozartische Schönheit ausstrahlt.

In dem vierten, wesentlich schwächeren Satze (*Regnum angelorum*) haben wir p. 54 sechs Takte Tutti auf *ora*, die sich p. 60 in anderer Lage wiederholen. Diese contrapunktische Imitation ist hinsichtlich des Ausdruckes trefflich erdacht, in der Ausführung aber weit mehr für vier Saiteninstrumente als für alte Singstimmen geeignet. In noch viel höherem Grade gilt solches von dem *ora pro nobis* der Solostimmen p. 37. Jede dieser Stimmen für sich ist unanfechtbar, aber zusammen bilden des sechs Takte eine einzelne Unklarheit; dagegen könnten sie in einem Saitenspiel unter Umständen charakteristisch zur Geltung kommen. Wie man sieht, überall Instrumentalgedanken.

Der Leser dürfte hiernach beurtheilen können, was O. Jahn in seinem Leben Mozart's von dieser Composition sagt. Er schreibt darüber:

»Von ungleich höherer Bedeutung ist die zweite Litanei in D-dur aus dem Jahr 1774, demselben Jahre, in welchem die Messe in *F*-dur und die »*Finta giardiniera*« geschrieben wurden, denen sie durch Ernst und Reife der Conception wie durch Tüchtigkeit und Sorgfalt in der Ausführung würdig zur Seite steht. Das »*Kyrie*« ist ein grosser, mit vieler Liebe ausgeführter Satz, der aus einem feierlichen Adagio und einem ernst gehaltenen Allegro besteht. Durchgängig sind die Stimmen nicht allein selbständig, sondern in strengen contrapunktischen Formen geführt. Haupt- wie Nebenmotive sind festgehalten und durchgeführt in einem bestimmt gegliederten Organismus; auch das Orchester greift selbständig ein, indem es sich nicht begnügt den Singstimmen zu unterstützen, sondern ihm eigenthümliche Figuren theils dem Chor gegenüber durchführt, theils wie mit einer leichten Verzierung den Gesang dadurch hebt. Der Charakter dieses Satzes ist durchaus würdig, der Ausdruck dem Sinne vollkommen angemessen und zugleich ist über das Ganze eine Milde verbreitet, welche der Stimmung des ganzen Musikstücks entspricht, in welchem er nur den Einleitungssatz bildet. Denn der erste Abschnitt der eigentlichen Litanei hat den für dieselbe charakteristisch gewordenen Ausdruck einer heiteren Zuversicht, man möchte sagen einer gewissen Lebenslust, von welcher auch die andächtige Bitte durchdrungen ist, die sich aber durchgängig mit einer edlen und feinen Mässigung ausspricht. In der musikalischen Gestaltung ist aber hier der bestimmte Einfluss der Oper nicht zu verkennen: nicht allein in den Passagen, welche zweimal dem Solosopran gegeben sind, dem auch hier die Hauptrolle zugewiesen ist, sondern in der Art, wie das Hauptmotiv behandelt und wiederholt wird, in welcher die Analogie der Arie nun klar hervortritt. Allerdings nur die Analogie; denn die Weise, in welcher die anderen Solostimmen, einzeln oder zu zweien dagegen gestellt sind, ist eine durchaus freie. Auch der Chor ist sehr glücklich so verwendet, dass auch bei einer weiteren Ausführung der Refrainklang festgehalten wird. Dem zarten und anmuthigen Charakter des Ganzen gemäss ist auch die Begleitung, obwohl sie durchgehends ganz frei und selbständig und in reicher Abwechselung der Figuren sich bewegt, leicht und durchsichtig gehalten. So hat dieser Satz bei dem schönsten Wohllaut einen Ton zarter Milde und Anmuth und eine glückliche Harmonie, welche ihm in seiner Art eine hohe Vollendung giebt. Nicht minder vollendet durch die Schönheit der Form, aber wahrhaft erhaben ist Ausdruck der Empfindung ist das darauf folgende Adagio, in welchem die Worte *salus infirmorum, refugium peccatorum, consolatrix afflictorum, auxilium Christianorum* zusammengefasst sind. Die Gliederung dieses Satzes, der Abwechselung und Steigerung der einzelnen Chorhälfte, den Wechsel zwischen Solo und Chor, die charakteristisch sorgfältig gearbeitete Begleitung sind so vortrefflich gegeneinander berechnet und abgewogen, das Ganze ist von einem solchen Ernst und einer Tiefe der Empfindung durchdrungen, dass hier die Schönheit die Grösse vermählt erscheint. In dem folgenden Abschnitt »*Regina angelorum*«, der wieder den leichteren Ton anschlägt, sind die Chorstellen frisch und lebendig, auch durch wechselnden Ausdruck charakteristisch und durch die technische Behandlung interessant; das Tenorsolo aber, welches zwischen dieselbe eingeschaltet ist, hat den Charakter der Opernarien in Passagen und Melodiebildung, nicht weniger als das erste Sopransolo, steht jedoch an Erfindung und Ausdruck demselben nach, so dass durch diese Con-

comme es die Mode der Satz an dem schwächsten in der Litanei wird. Das »Agnus Dei« ist zwischen einem Solosopran und dem Chor so vertheilt, dass dem ersten das dreifache Agnus Dei, dem letzten die wiederholte Bitte zugefallen ist. Das erstere ist allerdings durch colorirte Verzierungen und Sprünge in den Intervallen auf virtuosenhaften Vortrag berechnet, und trägt dadurch den Stempel jener Zeit, ist aber nicht ohne Gefühl und Würde; die kurzen Chorstellen sind durch Ausdruck und Arbeit durchaus vorzüglich.

»Der ernste Fleiss und die liebevolle Hingabe an die Arbeit treten in dieser Litanei nicht allein in den Singstimmen, sondern auch im Orchester hervor, dessen Hauptkraft in dem frei ausgearbeiteten Saitenquartett ruht. Allein so wie in diesem eine geschickte Berechnung der instrumentalen Effecte sichtbar wird, so sind auch die Blasinstrumente richtig angewendet, nicht allein um die Harmonie auszufüllen, sondern auch um selbständig Licht und Schatten zu geben. Diese einzelnen Vorzüge erhalten durch die innern einer bedeutenden Erfindung ausgiebiger Motive und charakteristischer Figuren und echter Empfindung ihren wahren Werth, und durch den unnachahmlichen Bau reifer und harmonischer Schönheit den unverkennbaren Stempel Mozart's.« (Jahn Mozart I. Aufl. I, 510—502.)

[Fortsetzung folgt.]

Die letzten zehn Jahre der italienischen Oper zu Dresden bis 1830

(Schluss.)

Es wurden von Rossini's Opern aufgeführt: »Tancred«, »Die Italienerin in Algier«, »Das Fräulein vom See«, »Zelmira«, »Semiramis«, »Die diebische Elster«, »Moses in Egypten«, »Mathilde von Schabran«, »Aschenbrödel«, »Othello«, »Belagerung von Corinth«, zuletzt der »Tell«. Werke von ungleichem Werthe. Merkwürdiger Weise blieb sein Meisterwerk, der »Barbier von Sevilla«, der deutschen Oper vorbehalten; die köstliche Wirkung mit dem beweglichen italienischen Text konnte man aber später in Gastspielen auswärtiger italienischer Operngesellschaften wahrnehmen.

In den Opern: »Italienerin in Algier«, »Mathilde von Schabran«, »Aschenbrödel« wurde das Publikum besonders auch durch Benincasa natürliche, wenn schon meistens stedere Komik ergötzt; man möchte ihn den italienischen »Räder« nennen, auch in Leipzig sprach man sich mit dem vergnügtesten Beifall in den besten Grenzen über ihn aus. Da nahm man es denn mit unbefangenem Vergnügen auf, wenn er z. B. in der »Mathilde von Schabran« als komischer Ritter mit einem ungeheuer dicht mit Fastenbrezeln besetzten Degengehänge oder, wie er auf denkbar einfachsten Beine, weil einer Kanne Fleschens Mosto« aufirat. In dieser Oper war von gleicher aber höherer künstlerischen Wirkung das Duett der beiden Damen Palazzesi und Sandrini, die als Rivalinnen nach einander dieselbe Melodie in derselben Lage wiederholten, immer wieder auf den Schlussworten, pazza pazza, pazza pazza sarei (ich würde ja dann zum Thoren sein). Eine sehr werthvolle Oper ist der »Othello«. Die Italiener trugen alle diese Opern mit trefflichem Gesange vor, aber das jetzt so leidenschaftlich hervortretende, damals überhaupt noch ziemlich bloss die Gesangskunst zurücktretende dramatische Element war ihnen Nebensache, von ihnen gewöhnlich schwach vertreten. Wie erstaunte man lebhaft daran, als später unsere unsterbliche Schröder-Devrient die Desdemona in Rossini's »Othello« sang und mit einem fast einfach erscheinenden schlagenden Solfeggio: »se il padre m'abbandona« (wenn mich mein Vater verlässt) durch ihren ergreifenden Vortrag eine ungeahnte Wirkung erzielte. Da hörte man erst, dass Rossini's Oper auch in dramatischer Hinsicht wirken konnte.

Zuletzt wurde Rossini's »Tell«, damals unverkürzt in zwei Abenden je zwei Acte, vortrefflich aufgeführt. Man muss bei den ersten Aufführungen zugegen gewesen sein oder gar mitgewirkt haben, um sich einen Begriff von der Begeisterung zu machen, die dieses Meisterwerk hervorrief. Vorzüglich die Ouvertüre musste in mehreren Aufführungen, nach einem Beifallssturm wiederholt werden. Welches gut organisirte menschliche Wesen hätte auch dabei kalt bleiben können? Der dreifach mit weit beschränkterer Erfindungsgabe ausgestattete grosse Tonmeister und Tondichter Mendelssohn Bartholdy lobte die Alpenscenen in diesem Meisterwerke, wollte aber das Schluss-Allegro schlecht finden. Solches Urtheil wird aber vor der zündenden Wirkung des Stückes jedesmal verstummen. Abgesehen von der trefflichen Arbeit, der unwiderstehlichen Wirkung, bezeichnet das Stück wohl unübertrefflich die Gluth italienischer Siegestrunkenheit. Um aus dem unübertroffenen Meisterwerke der Oper nur Eins hervorzuheben: ist in der Verschwörungsscene auf dem Rütli die sogenannte Paganini'sche Scala von unbeschreiblicher Wirkung; der schon erwähnte liebenswürdige Leipziger Musikdirector Pohlenz sagte mit seinem ebenso natürlichen Humor, ebenso populär als bezeichnend: dabei ginge es ihm allemal kalt über den Rücken. Und wie hätte selbst ein Schiller mit blossen Worten die unbeschreiblich grosse und schöne Sprache der Töne des Tell in Begleitung von zwei Celli in der Scene vor dem Apfelschuss erreichen können? — Die Oper war geradezu idealisch besetzt, jeder an seinem Platze. Zezi sang den Tell, in der Apfelschussscene unvergesslich; die Palazzesi die Mathilde, Rubini den Melchthal; beide brachten das berühmte pikante und doch so einfache Duett zu entzückender Geltung, und man kam gern darüber hinaus, dass die Erstere statt des den Italienern unaussprechlichen ch in Melchthal ein doch so drolliges Melkethal sang. Die Schiasetti sang mit gewohnter Hoheit den Tell's Gattin; einen ehrwürdigen Grossvater Tesiri mit pflichtmässigem Ingrimm gegen die rebellischen Schweizer den Gessler mit gewohnter Sicherheit: »oggi è il gran giorno« u. s. w. (heute ist der grosse Tag), so begann er die bekannte Hinrichtungsankündigung, und die Veltheim sang mit ihren steten Opferbereitschaft und Unfehlbarkeit den Knaben Gemmi. Das Orchester stand unter Morlacchi's und besonders unter der ebenso energischen als sicheren Leitung des Concertmeisters Anton Rolla, mit seinem Cellisten Fritz Dotzauer, seinem Flötisten Fürstenau, seinem Clarinettisten Rotte, die alle in der Ouvertüre und im Kuhreigen nichts zu wünschen liessen, auf der ganzen Höhe seines Rufes.

Die werthvolle Oper Rossini's »Graf Ory« wurde wegen ihres etwas zweideutigen Textes nicht aufgeführt; man hielt damals auf der Bühne streng auf die Grenzen des Anstandes, sie sollte auch eine sittlich bildende Anstalt sein.

In den letzten Jahren wurden noch zwei Opern von Bellini, dessen hochachtbaren, sogar auch wissenschaftlich gebildeten Tondichter, gegeben: »Montecchi und Capuletti« mit dem damals erstaunlich gefallenden Unisono-Duett der Julia und des Romeo, der Palazzesi und Schiasetti, und »Straniera«, eine sehr schöne Oper voll edler Melodien und mit gutem Text, nur etwas zu ernst und monoton für das grosse Publikum. Unser verewigter Stendel trug in dieser Oper das Flötensolo am mit seinem herrlichen, reinen vollen Ton, der einem klaren Bache auf blumiger Wiese ähnlich mit nassem Wohllaute dahinfloss.

Mit dem Jahre 1832 erfolgte die Auflösung der italienischen Oper zu Dresden und zwar mit der Aufführung des »Don Juan« von Mozart, die noch durch eine bedenkliche Schwankung getrübt wurde. Der Volkswitz, d. h. der Witz desjenigen Volkes,

dem eine solche kostbare Kunstschule mit der ihm eigenthümlichen italienischen Oper abgeschafft, wie der schon früher einen gar so lustigen Chor der Rossini'schen Oper »Mosè in Egypten« für eine damals sehr bekannte Art Berliner Gassenhauer verwendet hatte, sagte, die italienische Oper wäre mit »Don Juan« zur Hölle gefahren. Das Philister in mehreren Schichten der Bevölkerung war der italienischen Oper abhold. Man sagte, der erhabene König sollte das Geld dafür lieber den armen erzgebirgischen Webern geben; von einer Beschränktheit ist man mehr als gut ist, abgekommen. Ein Uebelstand war freilich, dass zu wenig italienische Opern componirt wurden (man erzählte, Rossini hätte sich Bellini gegenüber verpflichtet, solche nicht zu schreiben), so mussten also die schon einstudirten Opern so oft wiederholt werden, wodurch etwas zu Mechanisches in die öfteren Wiederholungen sich einschlich. Obwohl es zu Regel, dass man eine einstudirte Oper viermal hintereinander aufgeführt wurde, eine Einrichtung, die nach der Mühe und dem Aufwande des Einstudirens von Werken, die ein ganz tanzgeschaft waren, Berechtigung hat. Man rächte sich sogar am italienischen Titel mancher Opern; so nannte man die *Gazza ladra* (»Die diebische Elster«) wegen ihrer öfteren Wiederholungen »Die lederne Katze«, trotz ihres Gehaltes an schönen Melodien und wirksamer Darstellung. Und doch war die italienische Oper eine Schule des Gesanges und des musikalischen Vortrages überhaupt; der junge begabte Musiker wuchs in ihr fast unbewusst in einem Elemente des guten Geschmackes auf, lernte gleichsam wie von selbst guten musikalischen Vortrag, in der Methode verbanden die italienischen Sänger, was dem Sinn und Gefühl nach zusammen gehört, liessen den Ton dann entsprechend anschwellen und abnehmen (*portamento*), hackten oder schrien nicht so rührend schönen Gesängen jeden Ton einzeln heraus. Schreien oder Tremoliren, heute jetzt ganz an der Tagesordnung, galt für das, was es ist, für schlechten Geschmack. Bezeichnend für die unwiderstehliche Wirkung der Dresdner italienischen Oper war der ausserordentliche Erfolg, das sie auch in Leipzig hatte, wo man doch vorzugsweise den guten Geschmack an classischer ernster Musik ausgebildet hatte. In Dresden hatte die italienische Oper ein stehendes gewähltes Publikum, besonders unter den älteren Herren der höheren Kreise, wie z. B. den bekannten Hofrath Böttiger; sie zählte in diesen Kreisen sogar leidenschaftliche, unbedingte Verehrer, die selbst der neu auftretenden deutschen Oper eine wohl nicht gut angebrachte Opposition machten. Singen und spielen doch noch jetzt noch die grössten Künstler so echt italienische Weisen; und unsere treffliche Ney, unser Mitterwurzer, dieser Künstler von seltener Grösse, hat bei uns davon noch die letzten köstlichen Erinnerungen hinterlassen. Ebenso sangen die Sontag, Ungher-Sabatier, die Persiani, die Lind, die Nilsson, so singt die phänomenale Adeline Patti. Auch unsere grosse Schröder-Devrient erkannte mit ihrem energischen Geist die Nothwendigkeit, sich die italienische Schule anzueignen, nachdem sie hier schon bei dem ausserordentlich talent- und verdienstvollen kgl. Musikdirector Rastrelli solche Studien mit viel Erfolg gemacht hatte, vollendete sie diese Schule bei Garcia in Paris und brachte von da mit dieser Meisterschaft zum Erstaunen der Kenner zurück, die früher nur ihr natürliches Gesangstalent und ihre treffliche Darstellungsgabe erfreut hatte.

Später kamen noch einzelne Opernvorstellungen italienischer Sänger von fremden Bühnen aus; ausgezeichnet schöne Stimmen hatten die Tenoristen Moriani, der in Dresden in Donizetti's »Lucia« sang, und Poggi, letzterer von der damaligen Kopenhagener Oper, der eine unerhörte Stärke und Fülle der Stimme besass, und ein trefflicher Darsteller war; unvergesslich war sein Belisar von Donizetti; sein »*Trema Bisanzio*« durchzitterte noch lange nachher die Gemüther seiner Zuhörer.

Der Dirigent der italienischen Oper in Dresden war zur letzten Zeit ihres Bestehens ausser dem besonders als Vorspieler trefflichen Concertmeister Anton Rolla, dem Sohne des berühmten Violinspielers und trefflichen Componisten, des Directors des Theaters Alla Scala zu Mailand, der erste k. Kapellmeister Francesco Morlacchi, 1784 zu *Perugia* geboren, Schüler Caruso's, Zingarelli's und Mattei's. Er war mit seinem scharfen Verstande und seinem eisernen Willen, seiner feinen Klugheit zum Intendanten geboren; infolge dessen auch die siebente Stütze des damaligen verdienstvollen Intendanten. Sein ausserordentlicher Blick in Erkennung des Talents entdeckte die grossartigsten trefflichen Sänger in Italien, die man vorher gar nicht gekannt hatte. Er verstand sich vollkommen auf das, was der italienische Gesang leisten kann, und schrieb infolge dessen sehr vortheilhaft für Gesang. Mehrere Opern von ihm kamen mit grossem Beifall zur Aufführung: Colombo, Tebaldo e Isolina, Ilsequin, Barbiere di Seviglia. Letztere Oper, in der er eine noch später im Concert sehr beliebt vorgetragene schöne Arie mit Violoncello für den berühmten Bratschisten *Franz Poland* ebenso schrieb, wie Weber später den Freischütz, konnte sich neben Rossini's Meisterwerk natürlich nicht halten, »Ilsequin« war besonders neu und grossartig angelegt. »Tebaldo e Isolina« wurde zum Namenstag des Königs als Festoper aufgeführt; darin wurden die stattlichen Rappen, die der König vom König von Neapel zum Geschenk erhalten hatte, mit allen Rüstungen auf die Bühne gebracht; die Oper wurde als Demonstration gegen Weber mit ausserordentlichem Beifalle aufgenommen, des Meisters Bild erschien mit der Bezeichnung des *compositore dell' immortale opera*, seine Feinde rächten sich aber dadurch, dass sie das Werk die Pferdeoper nannten. Er hat auch Mehreres *für Kirchenmusik*, mehrere Messen geschrieben, von denen die kurze Messe in F mit dem köstlichen *Agnus Dei* für Sopran noch jetzt sehr beliebt ist und an einzelnen hohen *Festen* in der katholischen Hofkirche aufgeführt wird. Es wurden nämlich früher die königl. Kapellmeister mit der Verpflichtung angestellt, jährlich eine Messe zu schreiben, wovon man neuerdings ganz abgesehen zu haben scheint. Zur Todtenfeier seines treuen erhabenen Gönners Königs Friedrich August des Gerechten schrieb Morlacchi ein grossartiges tief ernstes Requiem. Durch die Begründung des Fonds für die Wittwen und Waisen der kgl. Kapelle und durch die Einführung der dafür bestimmten grösseren Dresdener Concerte am Palmsonntage im ehemaligen, 1849 niedergebrannten grossen Opernhause ist er der bleibende Wohlthäter der kgl. Kapelle und ihrer Angehörigen geworden; und er hatte schon alle Einleitungen zu einem kgl. *Conservatorium* getroffen, als ihn auf einer Reise nach Italien in Innsbruck der Tod infolge eines Herzleidens erreichte.

In dieselbe Zeit und noch einige Zeit darüber hinaus fällt auch die letzte Wirksamkeit zweier berühmter Castraten, Sassaroli's und Tarquinio's, zweier colossaler Gestalten.

Es ist ein missliches Ding mit der Beschreibung von musikalischen Genüssen, die der Leser nicht selbst gehabt hat. Das gilt aber vor allem von solchen ausserordentlichen Erscheinungen, wie Sassaroli war. Ebenso wie es ein eitler Wahn ist, sich von Paganini's Spiel eine Vorstellung machen zu wollen, ohne ihn gehört zu haben, so kann man sich, ohne Sassaroli gehört zu haben, von der Fülle, Gleichmässigkeit, Ausdauer seiner Stimme keine Vorstellung machen. Man sagte, man höre gleichsam den vollen Silberton an den Wänden der Kirche herunterlaufen. Er setzte ein B in der Höhe mit einer Fermate ein, hielt lange aus, ging dann in eine Octave tiefer, that dort dasselbe und liess dann noch einen langen, schmetternden Triller folgen. Er hat früher auch in der italienischen Oper gesungen. Die Königin, die Gemahlin des schon erwähnten erhabenen Königs, nannte ihn bei einer Vorstellung mit Recht,

»Ihre dicke Nachtigall«. Er sang freilich mitunter im Takt etwas willkürlich, war nicht immer in glücklicher Stimmung, und da ist es interessant, dass er trotzdem lieber unter dem anti-italienisch gesinnten und wirkenden weltberühmt gewordenen Kapellmeister Weber, diesem »deutschen Tyrtäus«, sang, der eben mit seinem alles beherrschenden Dirigententalent alles möglich zu machen wusste. Tarquini, der zu seiner Stelle trat, als Sassaroli in sein Vaterland zurückgekehrt war, hatte nicht eine ganz so schöne Stimme, sie hatte etwas von dem Pfauenartigen solcher Sänger, aber er war ein echter grosser Künstler mit vollkommener, meistervoller, musterhafter Methode. Man erinnert sich z. B. noch immer mit Freuden der herrlichen *Regina coeli* von Hasse, das er am Auferstehungsfeste am Osterabend in der katholischen Hofkirche öfters einzig schön und begeisternd vorgetragen hat.

Ein höchst interessantes Gegenstück zu dieser italienischen Gesangsperiode ist das gleichzeitige Wirken des unsterblichen C. M. von Weber für die deutsche Oper und der Kräfte, die ihm für sein grosses Unternehmen für Kunst und Nation zu Gebote standen. Die Darstellung hiervon mag für später vorbehalten bleiben.

Ein junger begabter Künstler, der bis dahin nur in dieser allerdings in der Form classischen Sphäre der italienischen Gesanges gelebt hatte, war doch tief gerührt und wie von einer entdeckten neuen schöneren Welt bezaubert, als er auf einmal die echt deutsche Milder-Hauptmann mit ihrem grossen, getragenen Gesange und nachher die Schröder-Devrient im unvergänglich schönen Liede »Rose, wie bist du so schön!« aus Spohr's »Zemire und Azor« zu hören die Ueberraschung hatte.

F. P.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Elementar- und Chorgesangschule von J. Faisst und L. Stark. Stuttgart, J. G. Cotta. 1880.

a) Lehrbuch zum Gebrauche des Lehrers. Erster Cursus. XV und 232 S. 8. ℳ 4 —.

b) Uebungsbuch für die Hand des Schülers. 112 S. 80 ₰.

Δ Unter diesem Titel tritt der erste Theil eines Werkes in das Leben, auf welches wir die musikalischen und pädagogischen Kreise um so mehr aufmerksam zu machen uns verpflichtet halten, als dasselbe nach allen Seiten hin den Gegenstand in ausgezeichneter und erschöpfender Weise behandelt und damit eine grosse Lücke in der Literatur ausgefüllt wird. Gleichsam herausgewachsen aus der ebenfalls von den Herren Verfassern vor Jahren herausgekommenen »Elementar-Singschule«, unterscheidet sich dieses neue Werk — wenn auch die Verfasser mit Recht von den rationell pädagogischen Grundsätzen, welche sie bei Abfassung der Singschule leiteten, keinen Grund fanden abzugehen und die Verbindung des Singens nach Noten mit dem Zahlensystem und die stufenmässige Ausbildung der Aussprache auch hier die feste Grundlage bilden — durch eine vollständig erschöpfende Behandlung des Gegenstandes, sowie dadurch, dass die für den Lehrer bestimmte Anleitung zur sachgemässen Ertheilung seines Unterrichts von der für die Hand des Schülers nothwendigen Ausführungs- und Uebungsbeispielen getrennt ist. Die Herren Verfasser gingen bei Abfassung dieses neuen und gross angelegten Werkes von dem weitern sehr richtigen Grundsatze aus, dass eine gründliche und gediegene musikalische Erziehung nur durch den Gesangunterricht, und zwar durch einen solchen Gesangunterricht zu erreichen ist, welcher sich nicht nur auf ein blos mechanisches Singen der verschiedenen Intervalle, Scalen u. s. w. beschränkt, wodurch nur oberflächlich gedrillte, aber keine musikalisch geschulten Sänger herangebildet werden. Ein guter Elementar- und Chorgesangunterricht ist one aber der sicherste Weg, um die Musik innerlich in sich aufzunehmen und lebendig in sich wirken zu lassen, sowie den Sinn für die Verschiedenheit der Tonhöhe als das Vermögen der innerlichen Vorstellung der Töne nach ihrem Verhältniss untereinander und zu ihrer Benennung und schriftlichen Bezeichnung zu wecken und zu schärfen. Auch wird durch einen rationellen Gesangunterricht, wie die Verfasser ihn erstreben, das rhythmische Gefühl zu einer Genauigkeit und Schärfe entwickelt, wie sie anderer Musikunterricht dies nicht vermag, sowie der Einzelne befähigt, der ganze Tonleben sich innerlich zu eigen zu machen und zu bewusster, lebendiger Empfindung zu bringen. Bei dieser umfassenden Bedeutung, welche die Verfasser, und mit Recht, dem Gesangunterricht zuerkennen, wird auch die musikalische Formenlehre mit in den Bereich desselben gezogen und somit nach jeder Richtung hin eine tüchtige musikalische Grundlage geschaffen, eine Grundlage, welche den Einzelnen auf vollständig selbständige Füsse stellt. Diese Grundsätze sind zum Theil, wenn auch nicht in dieser umfassenden Weise, in der ebenfalls bei Cotta im Jahre 1861 erschienenen »Deutschen Liederschule« von L. Stark praktisch verwerthet, und möchten wir bei dieser Gelegenheit eben nicht versäumen, die Aufmerksamkeit der Herren Schulgesanglehrer auf dieses treffliche Werk zu lenken.

Denjenigen, welchen die mancherlei Rathschläge, Belehrungen, Anweisungen u. s. w. des vorliegenden Lehrbuches des ersten Cursus etwa überflüssig erscheinen sollten, möchten wir zu bedenken geben, dass sehr Vielen, deren Händen der niedere oder höhere Gesangunterricht anvertraut ist, diejenige Reife der Einsicht und der Erfahrung als der Reichthum von Kenntnissen, wie die Herren Verfasser sie besitzen, wohl abgehen dürfte, abgesehen davon, dass derjenige, welcher ein zu pädagogischen Zwecken bestimmtes Werk schreibt, — und dieses ist hier der Fall — allen Bedürfnissen gerecht zu werden bemüht sein muss, so dass ein Jeder das finde, was er gerade für seine Zwecke braucht.

Die neue Elementar- und Chorgesangschule erstrebt aber nicht blos die Heranziehung musikalisch geschulter Sänger, welche befähigt sind in Sängerchören, die sich eine künstlerische Aufgabe stellen, mitzuwirken, sondern sie ist auch auf Heranbildung tüchtiger Gesanglehrer bedacht, deren es, wie die Verfasser mit Recht klagen, noch lange nicht so viele giebt, als zu wünschenswerth wäre. Sie ist auch nicht ausschliesslich für Gesang- und Musikinstitute, überhaupt für höhere Lehranstalten bestimmt, sondern ein eben so wenig empfehlenswerthes Lehrbuch für Volksschulen, wenigstens der bis jetzt erschienene erste Cursus. Es dürften deshalb die Volksschullehrer ebenfalls auf den ersten Cursus dieses Werkes aufmerksam gemacht werden, da sie hier eine Fülle von Belehrung und Erweiterung ihrer Kenntnisse finden und in den Stand gesetzt werden, einen methodischen, auf der Grundlage der Notenkenntniss und eben auf blosser Gramma beruhenden Gesangunterricht ertheilen zu können; und was das Uebungsbuch für den Schüler betrifft, so ist der Preis desselben ein solcher, dass auch der Unbemittelte sich dasselbe anschaffen kann.

Vorliegendes Lehrbuch des ersten Cursus, in welchem die mit Nummern angeführten Zahlen sich auf die Nummern des für den Schüler bestimmten Uebungsbuches beziehen, beschäftigt sich zunächst mit der Lehre der Noten im Violinschlüssel. Wie mit der allmäligen Entwicklung der Organe zum mittleren *F* bis zum kleinen *B* nach unten und nach oben bis zum zweigestrichenen *Es* (natürlich dem Klange nach), behandelt sodann die Lehre von der Aussprache — und auf diesen Abschnitt möchten wir ganz besonders aufmerksam machen — der Vocale, Consonanten, Diphthongen, ganzer und mehrsilbiger Wörter, von zusammenhängenden Gesangtexten, um dann auf die verschiedenen Taktarten und Pausen überzugehen und zwar

stets unter Bezugnahme auf die mit den Erklärungen und Erläuterungen Hand in Hand gehenden Uebungen im Uebungsbuch lernen wird der Schüler mit den Tonarten C-, G- und F-dur und deren leitereigenen Tonfolgen und mit der Ausweichungen von C nach G, von F nach C und umgekehrt wie auch mit den verschiedenen Intervallen — Secunden, Terzen, Quarten u. s. w. — bekannt gemacht und demselben das Treffen der accordmässigen Tonfolgen aus dem Dreiklang der Tonica, der Ober- und Unterdominante und der zweiten Stufe, sowie aus dem Hauptseptimenaccord und zwar alle auch in Sprüngen die über die Quarte hinausgehen gelehrt und zum Schluss die kleineren Kunstformen — Satz- und Periodenform, zwei- und dreitheilige Liedform — wie sie gerade in dem für diese Stufe geeigneten Singstoff vorkommen, behandelt.

Aus dieser Skizze wird schon hervorgehen, in welchem Geiste die Herren Verfasser ihre Aufgabe erfasst haben und glauben wir in dieser neuen Singschule, welche gradatim in fünf Cursen bis zum ausgebildeten Kunstgesang weiter geführt werden soll, ein Werk zu empfehlen, welches in seiner Art der grossen, bis jetzt unerreicht gebliebenen und in allen bedeutenden Kunstinstituten Europas eingeführten Clavierschule von Lebert und Stark würdig zur Seite tritt. Die längere Vortrefflichkeit auch dieses neuesten Werkes jener Männer, welche mit ihren Namen der Stuttgarter Conservatorium zieren, ist der sicherste Bürge für dessen Erfolg, möge er demselben im reichlichsten Maasse beschieden sein.*)

*) Dem Wunsche des geehrten Referenten uns anschliessend, bringen wir hierbei in Erinnerung, dass sich vortreffliche Chorschule von Wüllner für den Chorgesang in zwei Kursen seit Jahren vorliegt, beim Erscheinen in d. ser Zeitung besprochen wurde und hoffentlich weite Verbreitung gefunden hat. Jeder Chorgesangverein, der etwas bedeuten will, sollte diese Wüllner'sche Schule im Gebrauche haben. Chr.

Her Majesty's Theater in London: erste Aufführung des „Mefistofele",

Oper in vier Acten mit einem Prolog und einem Epilog, Text und Musik von Herrn Arrigo Boito.

[Nach dem Feuilleton des Journal des Débats.]

Vorbemerkung

Mit Rückblick auf die Schilderung des »Mefistofele« in Nr. ... dieser Blätter dürfte für die Leser auch dessen eingehende Besprechung von Seiten eines französischen Kunstrichters (Herrn Reyer) nicht ohne Interesse sein.

Die Oper des Herrn Boito, das einzige bedeutende Werk, welches dieser Musik-Literat bis zum heutigen Tage geschaffen hat, wirbelte in Italien zweimal viel Staub auf: das erste Mal im Monat März des Jahres 1868, wo sie in Mailand entschieden durchfiel; das zweite Mal sieben Jahre später zu Bologna, wo sie mit Glanz wieder auftauchte. Die Bologneser waren damals eben in die Bewegung eingetreten oder schickten sich dazu an, indem sie »Lohengrin« zujauchzten. »Mefistofele« profitirte wohl von den Wagner'schen Tendenzen, die man in dem Werke wahrzunehmen oder wahrzunehmen glaubte, während man anderwärts, in Mailand wie in vielen anderen Städten Italiens, wo er zudem noch niemals aufgeführt worden war, ihn mit einer gewissen Geringschätzung als unseriöse Tedesche qualificirte. In gleicher Weise hörte ich ihn übrigens auch in London von den unbesonnenen Italienern lancieren.

So viel ist gewiss, denn auf einen als einen leser der Partitur und um nicht weit zu suchen, schon in dem instrumentalen Vorspiel und in dem ersten Chor des Prologs Herr Boito für das Herrn Richard Wagner eigene Verfahren sehr eingenommen zu sein scheint, allein er verschmäht keineswegs die Herrn Verdi eigenthümlichen Formen nicht und weiss gelegentlich sogar mit der heiteren Muse der Gebrüder Ricci zu scherzen. Deshalb darf man aber nicht den Schluss ziehen, als sei »Mefistofele« eine Compilation, ein Pasticcio. Keineswegs, die Persönlichkeit des Autors hebt sich aus dieser Umgebung mit heterogenen Elementen, von dieser Mischung so verschiedener Systeme entschieden ab, und an vielen Orten trägt das Werk, abgesehen von seinen Ungleichheiten und Schwächen, seinem Urheber, welche zuweilen ich will nicht gerade sagen: bis zur Dunkelheit, doch aber bis zur Ausgelassenheit gehen, den Stempel eines wahren dramatischen Talents, dem man weder Kraft noch Originalität absprechen kann.

Aber die melodische Erfindung ist in der Partitur des Herrn Boito nicht hoch anzuschlagen. Auch will ich mich nicht dabei aufhalten, die Gemeinplätze und Reminiscenzen zu bezeichnen, welche sie enthält. »Mefistofele« ist vor allem ein stimmungsvolles Werk, und der Mangel an Erfindung ist in demselben häufig maskirt oder wenigstens gemildert durch einzelne Verbindung der Stimmen, durch reiche Sonoritäten und durch pikante Orchester-Details. Von diesem Gesichtspunkte aus muss man ihn vorzugsweise würdigen. Das Werk ist in zwei Theile abgetheilt, indem es eine Aufeinanderfolge von Acten oder Tableaux enthält, die mit Ausnahme des Prologs in musikalischer Hinsicht keine Unterabtheilungen enthalten, was so viel sagen will, als dass die Stücke in jedem Acte und in jedem Tableau sich an einander anschliessen, ohne dass man an ihnen eine genau bestimmte Form unterscheiden könnte. So würde man zum Beispiel in der Partitur des »Mefistofele« vergebens eine Cavatine nebst Cabalette, eine Bravourarie, eine Romanze oder ein Trinklied suchen, lauter wesentliche Bestandtheile einer jeden italienischen Partitur, welche auch manche Componisten, die nicht unter dem schönen Himmel Italiens geboren sind, nicht gänzlich von sich weisen. Auch selbst die Stimmen singen in den Duetten nicht hartnäckig in der Terz, und wenn man zum Beispiel in dem Gesangschore des Prologs die fortgesetzte Anwendung dieser Intervalle während einiger dreissig Takte auf den beiden einzigen Noten F und G mit einigen Orchester-Accorden versieht, welche den monotonen Charakter dieser Psalmodie kaum mildern, so ist dem ein speciell beabsichtigter Effect. Herr Boito gebraucht in gleicher Weise nur sehr selten der Unisono, oder er bedient sich wenigstens desselben nicht zur Erzeugung jener plumpen Klangeffecte, deren Derbheit ihre Armseligkeit nur schwach verhüllt.

Aber das laß man darauf beharren, lässt sich nicht, dass »Mefistofele« ein auf soliden Grundlagen aufgebautes, nach schon bestimmtem Plan oder nach einem System entworfenes Werk, an welchem der Autor festzuhalten entschlossen war, genannt werden könnte. Herr Boito scheint mir vielmehr einigermaassen Eklektiker zu sein und im Ganzen einer Italiener als Deutscher, was auch die Italiener im Allgemeinen und die Mailänder im Besonderen davon denken mögen. Wenn er von Wagner die Art und Weise gelernt hat, grosse Ensembles zu behandeln und lange Crescendos fortzuführen, wenn er ihm in einer Art das verschiedenen Episoden der dramatischen Action zu verketten, das Recitativ unter den Gesang und den Gesang unter das Recitativ zu mischen, und zuweilen auch die Gesangssprache mit der Melodie zu verwechseln nachgeahmt, wenn er bei dem deutschen Meister einige von den Geheimnissen seiner mächtigen Instrumentalcombinationen entlehnt hat, so vergisst er deshalb doch ganz und gar nicht die Beispiele, die im Conservatorium zu Mailand, wo er neun Jahre ununterbrochen verweilte, der tüchtige Professor Mazzucato vor seinen Augen aufstellte. Diese in einer damals renommirten Schule ernsten Studien gewidmete Zeit hat es übrigens Herrn Boito gestattet, sich mit den abstractesten Regeln der Composition bekannt zu

machen und mit einer so gewandten Feder zu schreiben, dass auch deren Nachlässigkeiten oder Verirrungen sich leicht entschuldigen lassen.

Das Streben, originell zu sein, wenn die Originalität nicht naturgemäss vorhanden ist, führt zuweilen zu Modulationen zu harmonischen Fortschreitungen, deren Härte ein empfindliches Ohr verletzt; doch davon sind noch jene Incorrectheiten weit entfernt, welche bei gewissen Componisten das Zeichen nicht ausgereifter oder schlecht geleiteten Ausbildung sind. Herr Boito schreibt nur das, was er schreiben will, und ich kann ihn darum wegen einiger Accorde von so unconcentrirter Dissonanz, wegen einiger Quintenfolgen nicht tadeln, deren Anwendung nicht immer streng gerechtfertigt ist. Als einen guten Rath aber für diejenigen, welche der Aufführung des »Mefistofele« nicht beigewohnt haben, will ich hier beifügen, dass sie sich über dieses Werk nach dem blossen Durchlesen des Clavierauszugs eine feste Ansicht nicht bilden dürfen. Ich habe die Erfahrung an mir selbst gemacht. Mein Urtheil hat sich bei der Anhörung vollständig modificirt, z. B. das Duettino, das kleine Notturno für Sopran und Contra-Alt, welches zu Anfang des zweiten Theiles gesungen wird, erschien beim Durchlesen mir als ein einfaches Albumblatt. Auf der Bühne ist es einfach köstlich; nachdem ich es gehört hatte, wollte ich es, wie alle Welt, noch einmal hören und verlangte die Wiederholung. Augenscheinlich mache ich hiermit vom musikalischen Standpunkte aus diesem Stücke kein grosses Compliment; ich constatire blos die Sensation, die es in mir erregt hat. Es hat auf mich unter Mitwirkung der Situation den Eindruck von dem unbestimmten Duft des famosen Duetts aus »Beatrice und Benedict« von Berlioz gemacht: »Nacht so friedlich und so heiter«. Man glaubt den Mondesschimmer und den Wasserstrahl zu sehen, die mit sanftem Glanze und süssem Gemurmel Heros zärtliche Geständnisse begleiten. Allein es war weder Hero, welche sang, noch war es Ursula; es war Helena und Pantalis. Herr Boito ist weiter gegangen als die Herren Michel Carré und Jules Barbier; der letzte Act seines Dramas ist dem zweiten Theil von Goethes Gedicht entnommen, und während die französischen Librettisten bei dem Tode und der Apotheose Margarethens abbrechen, führt der Autor des »Mefistofele« uns bis zum Tode Fausts. Als Ersatz dafür lässt er Siebel und Valentin weg, nicht minder das Lied Brander's und Auerbach's Keller, bietet sich auch, um Margarethe aufzuführen, wie sie vor einem wohlgefüllten Schmuckkästchen eine Arie im Walzertakte singt, und macht ebenso wenig mit Berlioz einen Versuch, auf den Saiten einer Mandoline Teufelskrallen kratzen zu lassen. Wenn aber Mephistopheles auch keine Serenade singt, so schildert er doch [illegible] in dreitheiligem Rhythmus, [illegible] mit Accenten, welche nichts besonders Diabolisches haben. In einer Art von Scherzo, welchem einige Orchestertakte vorangehen und das Herr Boito wahrscheinlich deshalb Instrumental-Ballade nennt.

(Schluss folgt.)

Das Hoch'sche Conservatorium und seine Direction.

III

Raff entschuldigte in Folge der Zwischenkunft des Oberbürgermeisters Dr. von Mumm, welchem wohl doch die Thätlichkeit des Directors einzuschreiten schien, und als Vorsitzender des Curatoriums nicht einen der besten Lehrer verlieren wollte, die Ausdrücke betreffs des dilettantenhaften Musicirens und seine schädlichen Folgen gewiss, wie auch das krankhafte Drängen zu dirigiren, dahin, dass sie objectiv zu nehmen seien, und die Verhältnisse schienen sich wieder zu arrangiren, wobei Stockhausen's Nachgiebigkeit alles Lob verdient. Aber trotz alledem wusste der Director bei der ersten Zusammenkunft seinem ersten Lehrer nicht besser zu begegnen, als mit neuen Anschuldigungen, statt mit einigen versöhnlichen Worten. Da reifte wahrscheinlich bei Raff die feste Ueberzeugung, dass Stockhausen entfernt werden müsste.

Im September desselben Jahres hat Professor Stockhausen anschliessend an die Wünsche seiner Schüler, zu welchen ihm gestattet werden [illegible] statt drei Schüler nur zwei in einer Stunde zu unterrichten, also — noch weniger wie an der Berliner Hochschule — in seiner Ansicht nach dies ersprießlicher für die Schüler sei, und erhielt von Raff, dem die Gelegenheit günstig erschien, ungeachtet dem 11. September nach freundlichem Grusse die Bitte, einen diesbezüglichen Antrag betreffs Durchänderung seiner Schülerzahl schriftlich zu formuliren. Stockhausen machte am 10. September den schriftlichen Antrag, am 11. September erfolgte als einzige Antwort darauf die Kündigung, und zwar in folgender Form: »Geehrter Herr Professor! Nachdem ich zu der Ueberzeugung gelangt bin, dass eine gedeihliche Entwickelung des Gesangunterrichtswesens in der meiner Leitung anvertrauten Anstalt unter den gegenwärtigen Verhältnissen unmöglich ist — weil wegen der widersprechenden Contraste der verschiedenen Gesangslehren — habe ich den Entschluss fassen müssen, behufs Anbahnung einer zweckentsprechenden Organisation die Verträge der gegenwärtig angestellten Gesanglehrer zu kündigen. Indem ich mich von Zeit und mit Ihnen an einem 8. April 1878 geschlossenen Vertrage Gebrauch mache, zeige ich Ihnen hiemit an, dass die Rechtsverbindlichkeit dieses Vertrages am 1. September des Jahres 1881 erwacht für Sie als für mich erlischt. Mit dem Anfügen, dass hierdurch die Errichtung eines neuen Vertrages zwischen Ihnen und dem Unterzeichneten nicht präjudicirt werden soll, verharre ich hochachtungsvoll und ergebenst Joachim Raff. Frankfurt, den 11. September 1878.«

Stockhausen nahm die Kündigung an — und wer sollte ihm das nach solcher Behandlung verübeln?*) Am 14. October schrieb das Curatorium des Dr. Hoch'schen Conservatoriums einen unserer Ansicht nach durchaus nicht zeitgemässen Brief und erlaubte sich ergebenst darauf aufmerksam zu machen, »dass wir hiermit rechnen, dass Sie während der noch übrigen Anstellungsdauer Ihre Obliegenheiten, wie solche in Ihrem Vertrage und in den statutarischen und reglementarischen Bestimmungen des Conservatoriums festgestellt sind, genau erfüllen und dass auf den Unterricht bezüglichen Anordnungen des Directors der Anstalt in jeder Beziehung nachgekommen werde, namentlich dass Sie auch, wie es vorgeschrieben ist, drei Schüler in einer Stunde unterrichten. Andernfalls würden wir zu unserem lebhaften Bedauern genöthigt sein, die [illegible] welche unserem Institute aus einem entgegengesetzten Verfahren erwachsen, verantwortlich zu machen.«

Stockhausen hat sich das Ansinnen, welches seine Lehrer verpflichtet, nacheinander drei Schüler in einer Stunde zu unterrichten, nun erlaubt als Antwort vom Curatorium die Bemerkung, »dass wenn Artikel I Absatz I der für die Angestellten des Conservatoriums massgebenden Reglements betreffend die Organisation des Dr. Hoch'schen Conservatoriums vom 1. Februar 1878 das Maximum der in einer Lehrstunde zu unterrichtenden Zöglinge auf drei festsetzt, damit zugleich die Zulässigkeit der Einweisung von drei Zöglingen in eine Lehrstunde und folgeweise die Verpflichtung des betreffenden Lehrers zur Aufnahme dieser in den Unterricht der Anstalt anderweitig drei Schüler in seinen Lehrstunden begründet und nachgewiesen ist. Da nun aber Ausnahme hievon zu ihrem Gunsten weder durch das Statut ausgeschlossen, noch sonst wie gewährt worden, den Lehrern der Anstalt aber versagt bleiben muss, die reglementmässige Annahme ihrer Verpflichtungen zum Nachtheil der Schule und deren Interessen Einhaltung einseitig ohne Zustimmung des Directors herabzumindern, so sind wir allerdings in der Lage den Inhalt unseres vorderen Schreibens aufrecht erhalten zu müssen, ohne jedoch darum den unvermeidlichen Erwartung zu entsagen, dass Ew. Wohlgeboren schon von sich aus Bedacht nehmen werden, den begründeten Anforderungen des Directors der Anstalt in freundlicher Benehmung gerecht zu werden.«

Nachdem das Curatorium auf seinen Wunsch, dass die drei Schüler bestehenden und nochmals die Hoffnung ausgesprochen hatte, dass Stockhausen seinen Verpflichtungen in jeder Weise nachkommen würde, blieb es bei der Kündigung, — trotzdem Stockhausen sich bereit erklärte, drei Schüler per Stunde in seiner Classe zu unterrichten — und Stockhausen war somit von der Anstalt entlassen.

---

*) Wenn Herr Prof. Stockhausen diese Kündigung etwa nicht angenommen hätte, wäre sie dadurch vielleicht weniger gültig gewesen? Man sehe unsere Bemerkung in Nr. 11 über die vermeintlich [illegible] Anstellung. Uebrigens verstehen wir nicht, warum es unmöglich war in einem Verhältnisse zu [illegible]. D. Red.

nen, damit dem Director Raff seine Rechte geltend machen und seinen beiden untergeordneten Hilfslehrer behalten sowie Gerechtigkeit man einen Mann von Wandel geben liess.

Das Jahr der Kündigungsfrist ging schnell und ohne besondere Zwischenfälle dahin. Das Conservatorium hatte seinen besten Gesanglehrer verloren, und man machte dem Director zu Liebe gar keine Anstalten, ihn wieder zu gewinnen. Ja, man [illegible] sich sogar um den ersten Gesanglehrer bittere diejenigen Lehrer, welche dem Director in allen Theilen zu Willen waren, und scheute sich selbst nicht, gelegentlich auf drollige Weise seine Missgunst zu bezeugen. Stockhausen wurde schon bei den Aufnahmeprüfungen im Herbst 1878 nicht herangezogen, um die Schüler zu prüfen, obwohl man sich durch den Contract darüber vergewissert hatte, dass er gegenwärtig war — dem besorgten einfach die Hilfslehrer.

Bald stellte sich aber schon der Schaden heraus, den die Schule durch Stockhausen's Austritt zu erleiden hatte: es meldeten sich zu Ostern für die Gesangclassen Stockhausen's durch neue Schüler nicht oder doch nur sehr wenige, jedenfalls schon auswärtige angehende Sänger und Sängerinnen deren Veranlassung nach Frankfurt zu kommen, um sich von den unbekannteren und unbedeutenderen Kräften unterrichten zu lassen. Und sie hatten Recht.

Als im Juli 1880 Stockhausen die Anstalt verliess, konnte in Folge dieser Erscheinungen das Curatorium des Hoch'schen Conservatoriums mit dem Director [illegible] den Entschluss, denjenigen derzeitigen Schülern des Conservatoriums, welche die Classen Stockhausen's Gesangsunterricht genossen haben, zu gestatten, fernerhin Privatunterricht bei ihm zu nehmen, unbeschadet ihrer Zugehörigkeit an die Schülern der Anstalt, mit der Einschränkung jedoch, dass diese Gestattung würden in Wegfall zu kommen habe, sobald die durch Stockhausen's Abgang vacant gewordene Stelle anderweit besetzt sein würde. Stockhausen lehnte das Anerbieten begreiflicherweise ab, da man, wie bekannt, nicht zwei Herren dienen kann. —

Wenn man nun an die Zukunft des Dr. Hoch'schen Conservatoriums denkt, so kann man sich einer gewissen Sorge nicht erwehren. Jedenfalls muss man die Hoffnungen auf der unter so günstigen Auspicien begonnenen Unternehmen herabstimmen, denn man konnte sehr bedeutend getäuscht werden. Den Grund aber wird man fast einzig und allein in dem einen Persönlichkeit zu suchen haben, und ein Personenwechsel sollte deshalb gründlich in Erwägung gezogen werden. Der Hingabe dürfte in diesem Falle sogar nicht einmal schmerzen, sondern nur nachhaltig bittere Erfahrungen ersparen.

Man braucht nicht nur an den Weggang Stockhausen's und an die Art und Weise, wie derselbe forcirt wurde, zu denken, obwohl die eben geschilderte weitbetriebene Thatsache derselben genügend die Augen öffnen dürfte, und obwohl auf ähnliche Weise auch Carl Heymann, jedenfalls einer der tüchtigsten Lehrer der Schule, dessen Erfolge oft auch brillant zu bezeichnen sind, in diesem Herbste seinen Austritt veranlasst wurde. Man muss sich nur einmal mit dem Geiste bekannt machen, der in diese Kunstinstitut eingeschlichen drohte und zum Theil schon eingeschlichen ist. Raff mag als vortrefflicher Rechenmeister, als gewiegter Contrapunktist (?) u. s. w. vortrefflicher Componist sein, von der ausübenden Tonkunst versteht er blutwenig. Er hat auch diesen Richtung hin, jede eines engen Zusammenhanges und [illegible] von diesem genialen Vortragsmeister nichts gelernt und versteht es nicht, an einem Anstalt, wo 1/10 der Schüler die ausübende Tonkunst lernen wollen, dieselbe auch sehr förderlichen Bedingungen zu fördern. Wohl weist die Lehrerliste gottlob auch immer die schönsten und besten Kräfte auf, aber trotz ihrer wird durch die Unzulänglichkeit, Kleinlichkeit, Gleichgültigkeit und den Organismus [illegible] des Directors durchaus nicht im Allgemeinen das geleistet, was man von der Schule verlangen kann. Die öffentlichen Prüfungen, welche Mitte Juli stattfanden und wenn die in Frankfurt wenig, in auswärtigen musikalischen Blättern dagegen viel berichtet wurde — die Quelle dürfte nicht fern zu suchen sein — können einen Einblick in den derzeitigen Zustand thun, der durchaus nicht einheitlich befriedigen konnte. Eine ganze Woche hindurch wurde von Morgens 9—12 Uhr und Nachmittags 3—6 oder 7 Uhr, je nachdem das überreiche Programm zu Ende war, durch die Schüler der Anstalt öffentlich musicirt. Man kann und wird von solchen Masse nicht viel erwarten dürfen auch können. Aber schon muss bei einem Kunstinstitut, wie das Hoch'sche Conservatorium sein will, verlangt werden — ein strebsames, auf das Ideale gewendeten und dem Dilettantismus abholden Geist, ein verständnissvolles Begreifen und Verfolgen des Begriffes »Kunst«. Es ist doch immerhin eine Kunstschule, was da an sich gerichtet, und keine Dilettantenschule oder — was zu vermeiden man sich sorgfältig versucht war — ein Mädchenpensionat. Denn das weibliche Geschlecht weiset, wie übrigens bei den meisten Conservatorien der Fall ist, bei Weitem vor, als leider nicht in einem günstigen Weise. Die Prüfungen waren ziemlich willkürlich in Mittel- und Oberclassen getheilt, da sowohl in den einen wie anderen recht kläglich und stümperhafte Leistungen vorkamen. Ueberdem fehlte bei allen Schülern die Angabe der Semesterzahl, so dass

man kaum über bei dem Conservatorium errungenen Fortschritte im Unklaren bleiben musste. Nun kam sich nicht läugnen, dass die Anstalt einige recht vorzügliche Talente aufzuweisen hat, von denen die besten ausserdem nicht in Betracht kamen, da Frau Dr. Clara Schumann in wohlverstandener Achtung vor ihrer Kunst ihre Schülerinnen und Schülerinnen überhaupt nicht öffentlich concertiren lässt, bevor sie fertig sind. Viele sehen auch offenbar zu das Angelt manches Tüchtige gelernt, was namentlich von den Eleven Heymann's gilt, die mit einer sehr künstlerischen Empfindung und theilweise mit hinreissender Wärme ihre Musikstücke vortrugen; die geniale Kraft ihres Lehrers hatte ihnen aber einen Funken von der gottlichen Kunst der Musik eingegeben. Im Ganzen bevorwalteten die mittelmässigsten und dilettantenhaftesten Kunstproductionen vor. Ein Stückchen wurde eben dem andern abgespielt, abgegeigt und abgesungen — und wenn ein jegliches mit Ach und Krach zu Ende gebracht war, ging es an ein nichtssagendes Beifallklatschen, das der Director allemal kräftig unterstützte oder wenn er gar das Zeichen gab — eine Unsitte, die nicht genug gerügt werden kann, nicht nur weil das so reichlich gespendete Lob meistens durchaus nicht am Platze war, sondern weil ein Applaus dieser Art überhaupt ein grosser pädagogischer Missgriff ist. Man schaut aber durch solche Beifallsbezeugungen die kleinen überdecken, den Eltern und Fernstehenden Sand in die Augen streuen zu wollen, einen reisst das andern mit fort und so fühlt man sich am Ende wirklich ein, so wären ganz gute Leistungen gewesen, die man gehört. Der Standpunkt ist nicht zu verkennen. Die Methode des »Bumbles« ist die Parole. Bei Frau Schumann, Professor Stockhausen, Heymann gilt das Reine, hiesig — hier das trivial Beweis. Die Thatsache, dass Abbé Liszt zweimal in den Räumen des Conservatoriums dadurch gefeiert wurde, dass ihm Schülern seine eigenen Compositionen vorspielten, ist bezeichnend genug. Wunderbarer wird auch über die Bemerkungen erzählt, die das Director den einzelnen Schülern über ihren Vortrage machte, doch bedarf es kaum einen Versicherung, wie dieselben gehalten waren.

Des Einzelnen kann hier keiner Kritik unterzogen werden, da wir unmöglich allen Prüfungen beiwohnen konnten, auch wollten überdies und Schülerleistungen nicht in den Bereich der Kritik gehören. Ein Anderes wäre es, einmal die Leistungen der betheiligten Lehrer zu besprechen, namentlich die Begleitung des Liszt'schen, die Art und Weise, wie die Orchesterstimmen des Beethoven'schen Es-dur-Concertes auf dem zweiten Flügel zu Gehör gebracht wurden, und andere mehr, wobei es fraglich erschien, ob die betreffenden Lehrer oder Schüler mehr Befähigung bewiesen. Einen hohen Genuss empfingen wir bei von einigen Eleven Heymann's, Heermann's und Stockhausen's. Gänzlich verfehlt waren die Leistungen der Frauenchor, dergleichen hört man im täglichen Leben in Pensionaten und Dilettantenkreisen besser, und wer Stockhausen's Erfolge auf diesem Felde kennt, wenn vollen Chöre im Hause und in der Kirche gehört hat, muss es tief bedauern, dass man ihn von der Schule verdrängte um gewissen anderen Leuten, die dem Director und seiner Kunstanschauung mehr gefallen, den Platz zu lassen.

Allein in Allem hängt eine düstere, gefahrvolle Wolke über dem Hoch'schen Conservatorium und man sollte mit allem Ernste an ihre Entfernung denken. Wer weiss, wie weit es der Director mit der Zeit noch bringen wird, wenn seiner Rücksichtslosigkeit und so manche Eigenart recht Einhalt geboten und deren bessere Ansicht über den Zustand des Conservatoriums ausgeübt wird. Stockhausen, der auf eine so traurige Weise entfernt wurde, hat inzwischen eine neue Gesangschule begründet, die hoffentlich schöne Früchte zu Tage fördern wird. Edle Frankfurter und auswärtige Kunstfreunde, die seine idealen Kunstbestrebungen verstehen, haben ihn freundlichst unterstützt und ihm die Mittel zu einer Reihe von Freistellen gegeben, die wirklichen Talenten von dauerndem Nutzen sein werden. Man hat auch in vielen Kreisen gefühlt, dass ihm bitteres Unrecht geschehen ist und dass eine Genugthuung am Platze war.

Die schlichte Darstellung seines Differenzen mit dem Director Raff in diesen dürren geschah aber nicht allein, um endlich über dieselben allgemeine Klarheit zu verbreiten, sondern um an dem einen schlagenden Beispiele zu zeigen, wie wenig geeignet Joachim Raff für seine Stellung ist, und wie leicht zu fürchten steht, dass er dem Institute schweren Schaden zufügen kann — und es wäre sehr traurig, wenn das grosse Vermögen, das der kunstsinnige Stifter für das Conservatorium bestimmt hat, nicht in der richtigen Weise verwendet würde.

[»Frankfurter Presse« No. 212 vom 12. Sept. 1880.]

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig**, Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf** bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 20. October 1880. Nr. 42. XV. Jahrgang.

„Paride ed Elena" des Ranieri de' Calzabigi.

Von Philipp Spitta.

Den Inhalt der Oper Paride ed Elena, welche Ranieri de' Calzabigi dichtete und Gluck 1766 componirte, ist bekanntlich folgender.

Helena herrscht als Königin in Sparta; sie ist unvermählt, hat aber auf Wunsch ihres Vaters Tyndareus dem Menelaos ihre Hand zugesagt. Paris, welcher im Schönheitsstreite der drei Göttinnen der Venus den Preis zuerkannt hatte, ist an den spartanischen Strand gelandet, um zur Belohnung für seinen Urtheilsspruch das schönste griechische Weib zu gewinnen. Schon die Beschreibung der Helena hat ihn mit Verlangen nach ihr erfüllt; da er sich unter dem Schutze der Liebesgöttin weiss, zweifelt er auch nicht an dem Gelingen des Unternehmens. Doch hält er es für räthlich, nicht sofort als Werber aufzutreten, sondern als Grund seines Kommens die durch den Ruf der Schönheit Helena's erweckte Neugier vorzugeben. Die erste Begegnung zeigt ihm, dass der Ruf noch zu wenig gesagt hat, und steigert seine Leidenschaft. Auch Helena ist durch den Anblick des schönen Jünglings bewegt, doch sträuben sich ihre spartanische Jungfräulichkeit und der Stolz der Königin dieser Empfindung nachzugeben. Paris wird gastlich aufgenommen, seiner Siegeszuversicht aber mit kühler Zurückhaltung und unverhohlenem Spott begegnet. Um den Gast zu ehren, lässt sodann die Königin Festspiele veranstalten, bei welchen Paris an ihrer Seite sitzt und die Kampfpreise austheilt. Der rauhe Gesang der Spartaner giebt Veranlassung, den Paris um ein Lied nach seiner asiatischer Weise zu ersuchen. Paris singt von zwei schönen schwarzen Augen; es wird bald offenbar, dass er sich persönlich an Helena wendet. Seine Leidenschaft reisst ihn fort, Helena gebietet ihm Schweigen, er sinkt in Ohnmacht und in der nun folgenden Verwirrung tritt auch der Königin Liebe klar zu Tage. Als ihm die Besinnung wiedergekehrt ist, erklärt er ihr seine Liebe unumwunden; Helena weist dieselbe schroff zurück. Paris wiederholt seinen Antrag brieflich, erfährt aber als Antwort eine strenge moralische Zurechtweisung, erhält die Erklärung, dass sie einem andern ihre Hand versprochen habe, und den Befehl, abzureisen. Die Umstände fügen es, dass ihm dieser Brief im Gemache Helena's übergeben wird. Ein leidenschaftliches Zwiegespräch folgt, in welchem Paris Helena's innersten Gemüthszustand erkennt. Zum Schein rüstet er sich zur Abfahrt; ein letztes Zusammentreffen entreisst ihr das Geständniss. In den Wolken erscheint Pallas Athene und prophezeit unabwendbares Leid und den Untergang Trojas als der Liebe Ende. Das Paar getröstet sich der Zuversicht, dass der Liebesgott sein Schutz sein werde, und die Schiffsmannschaft lichtet die Anker zur Fahrt nach Troja.

Nur zwei Personen tragen die Handlung. Der Gott Amor, welcher unter dem Namen Erasto als Vertrauter der Helena eingeführt ist, hat als Allegorie ebensowenig dramatische Bedeutung, wie in Orfeo ed Euridice. Chöre der Trojaner und Spartaner bilden die Staffage.

Von jeher hat man diese Dichtung mit Befremden betrachtet. Bei Orfeo und Alceste mögen einzelne Ausführungen Bedenken erregen, entbehrlicher sind die betreffenden Sagen in ihrem Wesen erfasst und im Ganzen angemessen gestaltet. Die Entführung der Helena durch Paris aber hat ihre Bedeutung wesentlich nur als ein Glied einer Kette von einander bedingenden Begebenheiten. Das Ereigniss, obwohl zur dramatischen Behandlung durchaus geeignet, schürzt doch nur den Knoten, der im trojanischen Kriege seine Lösung findet. Allein hingestellt, macht es, selbst bei Milderung einiger Umstände, den Eindruck einer ungelösten Dissonanz. Calzabigi war ein viel zu gründlicher Kenner des classischen Alterthums und ein viel zu feiner Aesthetiker, als dass ihm dieser Uebelstand hätte verborgen bleiben können. So weit es ihm seine Natur und die Anschauungen seiner Nation und Zeit gestatteten, arbeitete er sogar selbst nach antiken Mustern. Bei der Alceste hat man auch nicht versäumt, die Euripideische Tragödie zum Vergleich heranzuziehen. Paride ed Elena lässt eine Vergleichung mit der »Helena« des Euripides nicht zu, da jenes Stück nicht die Entführung der Helena zum Gegenstande hat, sondern ihre Wiedergewinnung nach dem trojanischen Kriege. Calzabigi's Operntext scheint aber allen einen so gänzlich unantiken Eindruck gemacht zu haben, dass Niemand sich die Mühe gegeben hat, auch weiter ernstlich nachzusehen, ob Calzabigi nicht auch hier nach einem antiken Vorbilde gearbeitet habe, und sich aus dessen Beschaffenheit die Eigenthümlichkeit seiner Dichtung erklären lasse. Nur Otto Jahn wirft gelegentlich einmal die Bemerkung hin, die Entführung der Helena sei etwa im Sinne einer ovidischen Heroide aufgefasst (Mozart II², 326). Er ist aber dem Gedanken nicht weiter nachgegangen und hat ihn später, wie es scheint, ganz fallen lassen.

Calzabigi gab 1793 in Neapel eine zweibändige Sammlung seiner Schriften heraus: Poesie e Prose Diverse. Sie enthält die Musikdramen Orfeo ed Euridice, Alceste, Paride ed Elena, Ipermestra o Le Danaidi, Elvira, Elfrida; ausserdem einen Brief an den auch als Operndichter bekannten Grafen Alessandro Pepoli, ebenso Uebersender der Tragödie Elfrida. Dieser kaum beachtete Brief ist gleichwohl bedeutungsvoller für die Erkenntniss der poetischen

Grundsätze Calzabigi's als dessen besondere Dissertation über die Werke Metastasio's. Es findet sich darin eine Stelle, woraus, wie der Schreiber bemerkt, in Betreff des tragisch-lyrischen Stiles (er meint das Musikdrama) habe er eine besondere Ansicht. Derselbe nehme dem Stile der Elegie Einiges, wie in der Tragödie giebt es oft zu jammern, oft jammert auch die Elegie:

Flebilis indignos, Elegeia, solve capillos

Sie liebelt und schäkert, und mit Meisterkeit, Lust und Natürlichkeit, sie wird warm in der Empfindung, erhaben im höchsten Feuer der Leidenschaften, sie berührt auch, wo es passt, das Burleske. Alles dies kann man an Tibull, Properz und Ovid beobachten. Die Mannigfaltigkeit und Mischung der Stilarten scheint ihm auch für den Text eines Musikdramas am geeignetsten, je nach Massgabe der Charaktere, der Rollen, der Affecte u. s. w. (S. 188 f.). In keiner Dichtung nun ist er beflissener gewesen, seinen Grundsatz zur Ausführung zu bringen, als in Paride ed Elena. Dieser Text ist im Wesentlichen nichts anderes, als die einfache Dramatisirung zweier altrömischer Elegien.

In den Epistolae des Ovid findet sich als Sechzehnter ein Brief des Paris an Helena, und als siebzehnter Helenas Erwiderung. Beide Dichtungen stammen wohl nicht von Ovid selber her, sondern von einem durch Ovid angeregten Dichter der augusteischen Zeit. Vielleicht ist auch der Brief der Helena zuerst allein dagewesen und der des Paris später demselben angepasst. Das sind kritische Fragen, die uns hier nicht kümmern. Das auf eine dramatische Wechselbeziehung zwischen Paris und Helena gegründete Elegien-Paar liegt vor, und es ist die Quelle des Calzabigi'schen Operntextes geworden.

Forscht man dem Grundmotive des Textes nach, so ergiebt sich als solches der Gegensatz zwischen zwei Persönlichkeiten, deren Charakter durch die Nationalität, der sie angehören, bestimmt erscheint. Paris ist der reiche, üppige, genusssüchtige Asiat, Helena die unverbildete, in einfachen und strengen Sitten erzogene Griechin. Die altgriechische Zeit kannte diesen Gegensatz nicht. Die Trojaner sind eines Stammes mit ihren Gegnern; die Helden, welchen ein Hector angehörte, waren keine Weichlinge. Auch findet sich nirgendwo eine Aeusserung, die gestattete, die Helena so zu zeichnen, wie es Calzabigi gethan hat. Was die Dichter an ihr hervorheben, ist vor allem ihre allmächtige Schönheit, durch diese wird sie zu einem Gegenstande der Ehrfurcht, wie denn auch keiner der Trojaner selbst während des Krieges ihr ein böses Wort sagt. Der Charakter aber ist nicht sowohl stolz und herb, als bestimmbar und schwankend; schnell von Paris bethört bereut sie doch bald ihren Fehltritt, als sie das Unglück sieht, das sie angerichtet hat, und sehnt sich nach Griechenland und dem Menelaos zurück; wenigstens in Homer's Darstellung. Jener Gegensatz ist vielmehr der Anschauung der Römer entsprungen, welche die damalen als schwelgerisch und prahlerisch, als eine *gens tumidior atque fastuosior* kennen gelernt hatten. In den Ovidischen Elegien bildet es geradezu den Hauptinhalt, dass Paris an der Helena jenes einfache unverdorbene Wesen, und dass Helena es selbst in sich überwindet. Immer von neuem kommt sie darauf zurück. Zuerst als sie ihn streng zurückweist:

Rustica sum, sum... abluta pudoris

Hernach schon gewährender

Sum rudis ad Veneris furtum

Endlich nur vor dem letzten Schritt noch zurückscheuend:

Vi mea rusticitas excutienda fuit

Ebenso lässt sich Paris vernehmen:

At nimium simplex Helena, ne rustica dicam.

Dem raffinirten Grossstädter scheint die Sittenstrenge eine Einfältigkeit, bäurisch. Die Aufgabe des Dramatikers war nun, zu entwickeln, wie der Widerstreit derartig verschiedener Charaktere sich löst. Auch hierin ist Calzabigi überall dem römischen Dichter gefolgt.

Als Paris zum ersten Male von Helena empfangen wird, giebt er sofort sein Verlangen nach ihr in ziemlich unverhohlener Weise kund. Die Königin wird durch sein selbstgewisses und liebesicheres Auftreten gereizt. Sie macht ihm bemerklich, dass Sparta nicht Troja sei, und ergeht sich dann in spöttischen Hinweisen auf die fernen Schönen, die nach ihm seufzen und seine Rückkunft ersehnen. Marx, in seinem geschichtlich mangelhaften, aber durch gute ästhetische Bemerkungen werthvollen Buche »Gluck und die Oper« hat diesen etwas unfeinen Zug wohl bemerkt. Er sagt: »Die Haltung Helena's dürfte man mit der einer edlen und geschmackvollen aber noch nicht abgeschliffenen unter den Schutz der gesellschaftlichen Formen gestellten Fräuleins vom Lande vergleichen« (I. 447). Das Verhältniss Calzabigi's zu Ovid hat er nicht geahnt und überhaupt dem Dichter an sich so wenig Aufmerksamkeit zugewandt, dass ihm selbst die Sammlung seiner Werke unbekannt geblieben ist. Aber Calzabigi hat hier nur die Skizze seines altrömischen Vorgängers ausgeführt. Paris erzählt in dem an Helena gerichteten Briefe, er habe sie oftmals angeredet, ihr sei sein Zustand auch nicht entgangen, aber sie, die muthwillige (*lasciva*), habe das Lachen nicht zurückgehalten. Wie er sich hier dessen bewusst zeigt, dass er ihr zum Spotte gedient habe, so lässt ihn auch Calzabigi bei Seite zum Ersten sagen: *Mi deride.* Durch die Dreistigkeit seines Auftretens gereizt, rennt Helena ihren Vertrauten zu: *Sento, sento uno in cuore.* Und genau so gesteht sie bei Ovid:

Saepe vel erigua vel nullo murmure dixi:
„Nil pudet hunc!“

Auch der Inhalt ihres aus drei Strophen bestehenden Spottgesanges ist bei Ovid angedeutet. Namhaft gemacht als eine von Paris verlassene Geliebte wird hier allerdings nur Oenone. Helena sagt aber, sie habe sich nach den früheren Erlebnissen des Paris erkundigt, und etwas derart wird auch Calzabigi gemeint haben, wenn Erasto dem Prinzen bemerkt: *Ti conosce.* Und selbständig in die dritte Strophe entwickelt aus dem Verse:

Certus in hospitibus non est amor. Errat ut ipsi

Die mit grosser Feinheit das weiblichen Herzens erfundene und sehr gewandt entwickelte *Epistola* der Helena offenbart übrigens deutlich genug, dass sie von Anfang an für den Fremdling eingenommen war. Ich habe eben schon bemerkt, dass auch Calzabigi von dieser Auffassung ausgeht. *Che sembiante!* sagt Helena für sich, als ihr Paris gegenüber tritt, und *Come accorto lusinga!* nach seiner galanten Anrede. Diesem entsprechen in der Elegie die Worte:

Est quoque confiteor, facies tibi rara

allenfalls auch noch:

His ego blanditiis, si peccatura fuissem
Flecterer.

Eine zweite Station in der psychologischen Entwicklung des Operngedichtes bezeichnet das Lied, welches Paris auf Helena's Aufforderung singt. Bei Ovid schreibt er, er habe oft, wenn er mit ihr und Menelaos zusammen gewesen sei, irgend eine fremde Liebesgeschichte erzählt, die Erzählung aber so eingerichtet, dass sie auf ihn und Helena passte. Und hernach wiederum, er habe alte Liebeslieder gesungen. Helena gesteht in ihrer Erwiderung, dass sie diese Andeutungen auch wohl verstanden habe. Ebenso lässt Calzabigi sie schon nach der ersten Strophe leise sagen:

Che ascolto! Ah, non ne comprendo!
M'ama l'audace... ai primo
Favorevol momento
A suoi folli pensier si d'abbandona!

Die Situationen sind nur durch die verschiedene Art der Herbeiführung verschieden; in der Elegie singt Paris habe Gelag,

in der Oper nach den Kampfspielen der Spartaner Calzabigi's Nachahmung wird indessen noch noch durch einen anderen Umstand erklärbar. In einem Kunstwerke, das sich durchaus des Gesangs anstatt der Rede bedient, muss es unzulänglich erscheinen, das Mittel des Gesangs in der Absicht vorübergehend anzuführen, dass derselbe im Gegensatz zu allem Uebrigen als solcher aufgefasst werde. Die italienische Oper ist insofern gebundener, als die französische und deutsche, welche aus dem Schauspiel mit untermischtem Gesang hervorgegangen sind und, wenn auch der Gesang darin mehr und mehr die Oberhand gewonnen hat, doch nie des gesprochenen Dialoges ganz entbehren. Hier kann immer noch ein Lied wirklich als Lied wirken, und wenn Weber selbst in der durchcomponirten Euryanthe sich die Einführung desselben erlaubte, so lassen wir uns dies mit Rücksicht auf die Grundarte der deutschen Oper endlich auch gefallen. In der italienischen Oper hat das Verfahren eigentlich keinen Sinn: es zwingt uns, um die beabsichtigte Wirkung empfinden zu können, die Illusion aufzugeben, welche die Oper als Ganzes zur Voraussetzung hat. Man kann sich dieser Erwägung gegenüber auf das Canzonetta in Mozart's Don Giovanni berufen; Thatsache bleibt doch immer, dass derartiges äusserst selten vorkommt. Calzabigi selbst ist im Orfeo der Schwierigkeit ausgewichen, soweit es bei der Beschaffenheit der Lage irgend möglich war. Nicht eigentlich die Macht der Musik ist es hier, welche die Furien des Tartarus bezwingt, sondern der Schmerz und die rührende Bitte des vereinsamten Gatten. Ebenso hat Monteverdi die Sage behandelt, andere italienische Librettisten waren freilich nicht so feinfühlig. Jedenfalls darf man bestimmt annehmen, dass Calzabigi auf den Gedanken, den Vortrag eines Liedes als dramatisches Motiv zu benutzen, nicht gekommen wäre, hätte ihm ein Vorbild desselben nicht dargeboten.

Diejenige Scene der Oper, in welcher die Nachbildung wohl am greifbarsten zu Tage tritt, ist die erste des vierten Actes. Hier wird dieselbe Form angewandt, in welcher der Elegiendichter das Ereigniss dargestellt hatte. Paris schreibt einen Brief und Helena antwortet. Wir erfahren den Haupttheil der Correspondenz; er erweist sich grossen Theils als fast wörtliche Uebersetzung aus dem lateinischen Urbilde. Paris schreibt: *Mi guida Venere al gran disegno — Namque ego divino monitu advehor. A una principessa in pr... — Praemia magna quidem, sed non indebita posco. Regno, virtù, tesori proposi a te — Pactaque regnia ego te, E questo gentile lido, errando vado indagando delle bellezze tue — Perveni ad Spartam tu culto divina digna. Ad talem formam non facit iste locus. O vuoi alla patria meco, o qui sepolto misero resterò — Aut ego Sigeos repetam te coniuge portus, Aut hic Taenaria contegar exul humo.* Was Helena darauf bei Calzabigi und Ovid antwortet, setze ich nicht hierher: man vergleiche den Anfang ihrer Elegie mit dem, was der italienische Dichter sie schreiben lässt, und man wird dasselbe Verhältniss finden. Zwischen dem Lesen des empfangenen Briefes und dem Niederschreiben ihrer Antwort hält Helena in der Oper folgendes Selbstgespräch: »Aller Verwegne! Meine Strenge, meine Zurückweisung genügt nicht seinen Ungestüm zu bändigen! Nicht zufrieden sich mir zu entdecken, fügt er in einem Briefe nun nur Ehre noch schwerere Kränkungen hinzu.« (Liest.) »Der Zorn macht mich rasend! Zu Boden mit dir, verruchter Brief! und zur Verachtung seine Antwort!« (Im Begriffe den Brief zu Boden zu werfen, zögert sie wieder.) »Doch könnte nicht der Freche zu seinen Gunsten mein Verhalten deuten? O, wenn er das ausdrückliche Verbot zu spotten wagt, für solch Vergehn ist Schweigen zu geringe Strafe!« (Liest.) »Nein, ich darf nicht länger schweigen.« Aller ... droht die Gefahr. Antworten soll ihm eines verletzten Stolz, und ihn beschämen!« Das alles sagt nichts weiter, als was in dem Anfangs-Distichon der Elegie enthalten ist:

Nunc oculos tua cum violarit epistula nostros,
Non rescribendi gloria visa levis.

Nur haben wir hier das einfache Resultat, während uns der dramatische Dichter den Wechsel der Seelenzustände zeigt, aus dem sich endlich das Resultat ergab.

In der dritten Scene des vierten Acts stehen Paris und Helena sich zum dritten Male gegenüber. Er hat ihren Brief gelesen und ist ausser sich, sie nach der entschlossenen Haltung, zu welche sie sich gezwungt hatte, nunmehr sehr bändsam. Geschickt hat Calzabigi in diese Scene eine Menge von den Gedanken des römischen Dichters eingewoben. Paris fragt, ob sie den Menelaus liebe. Helena erwidert, sie achte in ihm den Rath und Entschluss ihres Vaters. Sei es gleich nicht ihre Wahl, so werde doch Tugend, Pflicht und Nothwendigkeit die Liebe herbeiführen. Das halbe Geständniss, welches in dieser Äusserung liegt, lautet in der römischen Dichtung:

Ut tamen optarem fieri tua Troica coniux,
Invitam sic me nec Menelaus habet.

Paris meint darauf: Menelaus, als Grieche nur an das rauhe Handwerk der Waffen gewöhnt, wisse den Werth ihrer Schönheit nicht zu schätzen, oder bemerke sie nicht einmal. Denselben Grund führt er auch bei Ovid an, sie zu bethören:

Huncine tu speras hominem sine pectore dotes
Posse satis formae, Tyndari, nosse tuae?
Fallitur, ignorat. Nec si bona magna putaret,
Quae tenet, externo crederet illa viro.

»Das beleidigte Griechenland, was wird es sagen?« wendet Helena ein.

Quid de me poterit Sparte, quid Achaia tota,
Quid gentes Asiae, quid tua Troia loqui?

Paris: »O Griechenland wurde auch deine Schönheit und Strenge sich selten vereinigen«.

Lis est cum forma magna pudicitiae.

Helena: »Dann will ich ein leuchtendes Beispiel für das Gegentheil sein«.

Si non est ficto tristis mihi voltus in ore,
Nec sedeo duris torva superciliis,
Fama tamen clara est, et adhuc sine crimine vixi.

Nun stellt ihr Paris die Mutter Leda als Muster vor. Was Helena auf dieses eigenthümliche Argument erwidert, ist die einfache Uebersetzung von v. 43—22 ihres lateinischen Epistel. Desgleichen sind die folgenden Betheuerungen des Paris, er habe sie geliebt, ehe er sie noch gesehen, und ihre Schönheit sei viel grösser als deren Ruf, nichts als Uebertragungen von v. 39, 143 und 144 des Briefes, welchen ihn der römische Dichter schreiben lässt.

Helena, allein gelassen, gesteht sich nunmehr ein, dass ihm ihr ganzes Herz gehöre; macht jedoch noch einen Versuch, sich zur Entsagung zu zwingen. Dass dieser Versuch vergeblich war, lehrt der Anfang des letzten Acts, wo sie erfährt, dass Paris verzweifelnd sich zur Abfahrt rüste. Wieder steckt der Keim der Arie, in welcher sie die Mädchen warnt, den Liebesbetheuerungen der Männer nicht zu trauen, in Ovid's Dichtung, wo es heisst:

Sed quia credulitas damno solet esse puellis,
Verbaque dicuntur vestra carere fide.

Für den leidenschaftlichen Ausbruch am Schlusse der Scene (*A lui! Dunque tu ancora*) hat sich dagegen Calzabigi die Sprache der Dido zum Muster genommen: man vergl. Verg. Aen. IV, 392 ff. Die mit dem Erscheinen der Pallas beginnende Schlussscenen entsprechen insofern dem Verlauf der Ovidischen Gedichte, als er beiden auf die aus der Entführung folgenden Kämpfe hingewiesen wird. Und der Leichtsinn, mit welchem sich Paris hier über die möglichen schweren Folgen hinwegsetzt, hat bei Calzabigi sein Gegenbild in den beruhigenden Worten Amor's

Soffrite
Che non siano amori
Sfoghi gli sdegni suoi. S'ella è nemica
Se ne difenda: io che per molte prove
Di leggi a Marte, e non la cedo a Giove.

Das Wichtigste über den Anschluss Calzabigi's an Ovid ist hiermit gesagt. Einzelne Stellen, wo er ihm, manchmal wörtlich, folgt, finden sich noch hier und da zerstreut. So in der Scene der ersten Begegnung zwischen Paris und Helena, wo sie sein überschwängliches Lob ihrer Schönheit bescheiden zurückweist:

Non est tanta mihi fiducia corporis, ut me
Maxima teste dea dona tulisse putem

und ihn dann mit höflichem Spotte bemerkt, seinen Reichthümer seien zwar für die Spartaner werthlos, aber um des Gebers willen nehme sie seine Geschenke gern entgegen:

Utque ea non sperno, sic acceptissima semper
Munera sunt, auctor quae pretiosa facit.

Wenn Erasto im ersten Acte dem Paris sagt, sein Aussehen und Auftreten sei nicht das eines Kriegers, sondern eines Liebhabers, und seine Rede mit den Worten schliesst:

Tu Paride gentil sempre ed ama,

so umschreibt er damit den Gedanken der Helena des Ovid:

Bella gerant fortes, tu Pari semper ama —

einen Vers, den Calzabigi, wie um die Haltung seiner ganzen Dichtung zu rechtfertigen, als Motto an die Spitze derselben gestellt hat. Will man die Suche weit treiben, so kann man endlich auch die Einführung der gymnastischen Spiele des dritten Acts auf eine Anregung des römischen Dichters zurückführen. Diese gymnastischen Uebungen, an welchen nach spartanischer Sitte Jünglinge und Jungfrauen gemeinsam sich betheiligten, spielten in Helena's Leben eine besondere Rolle. Bei einer solchen Gelegenheit hatte Theseus die Helena gesehen —

More tuae gentis nitida dum nuda palaestra
Ludis et es nudis femina mixta viris

heisst es in dem Briefe des Paris — und hatte, hingerissen von der Anmuth und Kraft ihrer Bewegungen, sie geraubt.

So tief nun Calzabigi, wie man sieht, aus der antiken Quelle geschöpft hat, so hat er doch auf eigne Erfindung nicht ganz verzichtet. Ein Geschöpf derselben ist zunächst Erasto-Amor. Dramatische Bedeutung zu haben ist diese Figur freilich weit entfernt. Ist das Moment der Spannung in der Handlung schon an sich ein geringes, so wird es dadurch noch vermindert, dass bevor Paris die Helena gesehen hat, Erasto schon den Hörern verräth, seine Bewerbung werde glücklichen Erfolg haben. Im weiteren ist er dann bemüht, den Vermittler und Gelegenheitsmacher zu spielen, was gänzlich überflüssig wäre, wenn nicht die Oekonomie des Dramas es wünschenswerth machte, dass Paris und Helena nicht ununterbrochen in Action sind. Was im übrigen den Dichter zur Einführung dieser Figur bewogen haben mag, welche auch dem Componisten nur eine undankbare Aufgabe stellt, ist schwer zu sagen. Ein dritter Sänger, wenn er einmal nöthig erschien, hätte leichter in der Person des Aethra oder Clymene gefunden werden können. Dienerinnen der Helena, welche auch bei Ovid ins Vertrauen gezogen werden. Indessen scheint Calzabigi die abgebrauchten Rollen der vertrauten Sklavinnen und kuppelnden Ammen geflissentlich gemieden und andererseits nach dem Vorbilde des antiken Dramas für sich Art von *deus ex machina* eine Vorliebe gehabt zu haben. Denn auch in Orfeo und Alceste mischen sich Götter ein, um den beabsichtigten Ausgang herbeizuführen. Indessen hätte Amor, nachdem er sich in der zweiten Scene des fünften Acts zu erkennen gegeben hat, hernach überhaupt nicht sollen oder noch nur als göttliche Erscheinung auftreten dürfen. Er verkehrt aber in den Schluss-Scenen mit Paris und Helena ganz in der früheren Weise. In diesem Punkte ist selbst der insipide Text des Hoffmann, an welchen Cherubini die schöne Musik seiner Oper Anakreon verschwendet hat, der Dichtung Calzabigi's überlegen.

Die stärkste Eigenmächtigkeit, welche Calzabigi sich erlaubte, ist, dass er Helena nicht die Gattin sondern nur die Verlobte des Menelaos sein lässt. In dem seiner Dichtung vorausgeschickten *Argomento* entschuldigt er dies Verfahren mit der Thatsache der Widersprüchigkeit der Ueberlieferungen, die in Betreff der Helena-Sage bestehe. Was ihn zu der Aenderung veranlasst habe, sagt er nicht. Aber wenn sein Drama nur die Entführung der Helena enthalten und doch einen leidlich befriedigenden Abschluss nicht entbehren sollte, war es unmöglich, Paris als Ehebrecher hinzustellen. Eine volle Sühne dieser Schuld habe die dramatische Gerechtigkeit gebieterisch gefordert. Es ist unbestreitbar, dass die Handlung nunmehr in einer reineren Atmosphäre vor sich geht. Auch Paris ist aus dem ausgelassenen Wüstling, der sich überdies darin gefällt, mit seinen Heldenthaten und Ahnen mit der Macht und dem Reichthum seines Hauses selbstsicherweise zu prahlen, zu einem edlen schwärmerischen wenn auch weichlichen Jüngling geworden. Von der frechen Liederlichkeit vollends, welche die Ovidischen Elegien von Anfang bis zum Ende durchathmet, ist bei Calzabigi kaum eine Spur zurückgeblieben. Unläugbar hat aber auch die Umwandlung der Helena zur Braut des Menelaus das dramatische Interesse geschwächt. Was uns jetzt geboten wird, ist eine einfache Liebesgeschichte, auf deren unschuldigen Charakter nur dadurch ein Schatten fällt, dass das Paar Paris und Helena heisst — Namen, mit denen in der Vorstellung jedes Gebildeten ganz andere Ereignisse unauslöschbar verbunden sind. Es ist interessant zu sehen, wie der Dichter habe sich von der Tradition der ursprünglichen Sage nicht zu befreien vermag. Sie beherrscht ihn unbewusst und verleitet ihn zu Motivirungen und Urtheilen, welche für den Geschichte seinen Paris und seiner Helena nicht passen. Wie kann Helena unter den gegebenen Umständen sagen: *Seduttor di palmi, arduci dagli uomini e de' Numi vilipender le leggi ed i costumi?* (IV 1.) Das sind Worte, welche Calzabigi dem Ovid nachgeschrieben hat, und für dessen Paris sind sie treffend. Hier aber beisst sie umsomehr der Grund, als Paris zu Beginn des vierten Actes noch nicht einmal weiss, dass Helena verlobt ist: er erfährt es erst jetzt durch ihren Ahnungsbrief. Sollte diesem Verhältniss überhaupt dramatisches Gewicht beikommen, so musste es von Anfang an mehr in den Vordergrund gestellt werden. Der angeblich Erkorene fristet aber in dem Drama eine so schattenhafte Existenz, dass nicht einmal sein Name zum Vorschein kommt. Zweimal wird er überhaupt nur erwähnt und beide Male heisst er nur *un altro*. Paris hat ganz Recht, auf obige Anschuldigungen der Helena zu sagen: *A tormentarmi vedile colpe in me figura, non mi finge e menzogna.* Trotzdem begrüsst ihn bei der Abfahrt noch der wohlwollende Chor der Schiffsgenossen mit dem Zuruf *Fortunato predator*, und Helena scheint von Gegierungsmorgen nicht schwer gedrückt zu werden, da sie ganz vergisst, dass wenn sie, die regierende Königin, das Land verlässt, die getreuen Spartaner gänzlich herrenlos zurückbleiben. Ebenfalls eine Folge der von Calzabigi vorgenommenen Aenderung ist es, dass die Motivirung des trojanischen Krieges eine unbefriedigende bleibt. Verschweigen liess sich natürlich das Bevorstehen dieses Ereignisses nicht. Als Grund muss nun allein der Zorn der Pallas dienen. Für den begangenen Ehebruch war der Krieg eine entsprechende Sühne, als Rache einer in ihrer Eitelkeit verletzten Weiber ist es schon weniger einleuchtend.

(Schluss folgt.)

Mozart's Werke.

Zweite Serie

Litaneien und Vespern.

(Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe von Breitkopf und Härtel. Partitur 388 Seiten Fol. Preis M 21. 75 Pf — in elegantem Originaleinband M 23. 75 Pf n.) (1880.)

(Fortsetzung.)

Bei dem Abweichenden, welches zwischen Jahn's Darstellung und der unsrigen besteht, wolle man aber auch der Uebereinstimmende in beiden nicht übersehen. Die Verschiedenheit der Resultate, zu welchen wir gelangen, dürfte man aber schwerlich aus einer Verschiedenheit der Gesichtspunkte erklären können. Unsere Ueberzeugung ist vielmehr, dass Jahn hier theils von Vorurtheilen befangen, theils geradezu blind war.

Vom Vorurtheil dictirt ist alles, was er über die dem Sopran und Tenor zugetheilten Soli sagt, wonach sie »den Charakter des Opernhaften in Passagen und Melodiebildung« an sich tragen, als eine »Concession an die Mode zu betrachten sind, in welcher oder bestimmte Künstler der Oper nicht zu verkennen« ist, so dass diese Sätze »zu den Schwächen in der Litanei gehören«. Ein derartiges Solo, welches »durch colorirte Verzierungen und Sprünge in den Intervallen auf virtuosen Vortrag berechnet« ist, »trägt dadurch den Stempel jener Zeit« an sich. So drückt Jahn sich aus, und ähnlich zwitschern jetzt den alle kritischen Sperlinge auf den Dächern.

Dass diese Soli in der Melodiebildung wie in den Passagen den Charakter des Opernhaften haben sollen, ist eine Behauptung, welche lediglich bei flüchtiger Ansicht nach dem Augenschein gemacht wurde. Das »Opernhafte« ist nichts Feststehendes, es hat zu verschiedenen Zeiten gewechselt und tritt sogar zu einer und derselben Zeit in grundverschiedenen Erscheinungen hervor, was bei einer Vergleichung Händel'scher und Hasse'scher Opernarien wohl am allerdeutlichsten zu ersehen ist. Die Arien einer Operweise gestalten, kann es also keinen Vorwurf begründen; es kommt lediglich darauf an, welche dieser Weisen zum Muster genommen wird. Mozart bildete diejenige Weise nach, welche damals in Oper, Concert und Kirche die fast allgemein übliche war, nämlich die der sogen. neapolitanischen Schule. Darüber ist kein Tadel zulässig, denn es sind in der Weise dieser Schule viele bleibend schöne Gesänge geschrieben, unter ihnen auch einige von Mozart selber. Alles was die Untersuchung hier zu beurtheilen hat, ist lediglich dieses, wie Mozart die überkommene Weise behandelte, und da haben wir bereits oben im Einzelnen nachgewiesen, dass er nur etwas recht Unvollkommenes zu gestalten vermochte. Nicht den Charakter des Opernhaften, sondern vielmehr den des Stümperhaften tragen diese Soli an sich — so müsste man sich ausdrücken, wenn man hier ehrlich und zugleich rücksichtslos reden wollte.

Dass jene neapolitanische Weise hauptsächlich in der Oper sich ausbildete und durch dieselbe verbreitet wurde, ist bei dem Ueberwiegen dieser Kunstgattung ebenso selbstverständlich, als dass Mozart durch die überkommene, allerseits hoch vervollkommnete Form in seinem Schaffen bestimmt und gleichsam gefangen genommen wurde. Es ist aber nicht richtig, wenn man eine so darstellt, als habe er damit eine Concession an die Mode machen wollen, denn man solche Absicht setzt seinen Entschluss voraus; die Betrachtung der Musik lehrt vielmehr, dass Mozart sich hier als Nachahmer in einer unfreien Abhängigkeit befand, der er sich aber durch Ueberschweifen in das instrumentale Gebiet nach Kräften und ganz seiner Natur gemäss zu entwinden suchte. Von einer Concession, die er in diesem Falle leiste, im allem Uebrigen aber sehr ernst genommen habe, kann wirklich nach keiner Seite hin die Rede sein.

Die »Concession an die Mode« ziehen wir besonders deshalb vor Gericht, weil sie eine landläufige Phrase bildet, mit welcher man Theil recht arge Dinge beschönigt und zum Theil auch die besten Sachen verketzert werden. Letzteres ist hier der Fall. Es soll es also genügen, dass die Soli »durch colorirte Verzierungen und Sprünge in den Intervallen auf virtuosen Vortrag berechnet« ist, um es dadurch als mit dem »Stempel jener Zeit« behaftet zu dem Modekram einer untergegangenen Epoche zu werfen. Aber man öffne doch nur einmal unbefangen die Augen! Eine auf virtuosen Vortrag berechnete Cantilene, durch colorirte Verzierungen oder Sprünge in den Intervallen und dergleichen sich hervorhebend, ist so alt wie der Kunstgesang selber, auch von jeher in den Kirchen ebenso sehr gepflegt, wie in den Theatern und Concertsälen. Nicht erst die Opern haben dem virtuosen Sologesange Bahn gebrochen, dieser war schon tausend Jahre früher bei der römischen Kirche wie bei anderen Glaubensgenossen im Schwange. Wenn die Anwendung colorirter Verzierungen und Sprünge in den Intervallen genügen soll, um ein gesangliches Gebilde als nach Concession an die Mode zu bezeichnen, so möchten wir wissen, was von unseren gepriesensten Oratoriengesängen als nicht der Mode concedirt nachbleibt. Ja man kann weiter gehen und fragen, was denn von dem Kunstgesange überhaupt noch nachbleiben würde. Das von Jahn hier Monirte einer veralteten Opern-Bravourgesanges Getadelte ist nichts weiter, als ein unverkümmerliches und bleibend werthvolles Requisit des Kunstgesanges in allen seinen Weisen und Formen. Dies ist auch der Grund, weshalb wir uns besonders bemühen, Jahn's Vorurtheil in seiner ganzen Schädlichkeit zu kennzeichnen, denn die Nachtheile, welche die Unterschätzung des virtuosen Gesanges uns gebracht hat und auch täglich bringt, sind geradezu unberechenbar und erstrecken sich auf alle Gebiete der Composition. Es ist eine alte Marotte der musikalischen Kritiker, an gewissen missliebig weil unverstanden gewordenen Formen ihr Müthchen zu kühlen und dadurch der sachlich ehrlichen Beurtheilung einer einzelnen Composition zu entschlüpfen, statt diese Formen als über der Kritik stehend zu respectiren und lediglich darauf zu achten, mit welchem Geschick und welcher Berechtigung sie in dem zur Beurtheilung vorliegenden Werke benutzt sind. In dieser Hinsicht haben wir vorhin zu zeigen gesucht, dass Mozart's Cantilene zum Theil in der Form mangelhaft ist, ihre Vorbilder bei weitem nicht erreicht, namentlich aber, dass sie fast in allen Hauptwendungen durch instrumentale Züge gänzlich geschädigt wurde — lauter Dinge, die mit Nachahmung der Oper, Stempel der Zeit, Concession an die Mode und dergleichen nicht das geringste zu schaffen haben.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Arnold Krug. Fahrende Musikanten. Ländler und Walzer für Pianoforte zu vier Händen mit beliebiger Begleitung der Violine und des Violoncello. — Ausgabe für Pianoforte zu vier Händen. Op. 20. Pr. 4 M 50 Pf. Leipzig, Rob. Forberg.

Fahrende Musikanten, die nicht lärmen und toben, im Gegentheil sich durch gemüthliches sinniges und solides Wesen auszeichnen und unser Interesse zu wecken und festzuhalten wissen, auch dass was ihre Technik betrifft keine grossen Ansprüche machen. Wir zweifeln nicht, dass die fahrenden Musikanten des talentvollen Componisten überall freundliche Aufnahme finden werden, und geben ihnen gerne einen empfehlenden Geleitsschein mit auf den Weg.

Ernst Flügel. Thema mit Variationen. Op. 26 Pr 1 ℳ 50 ₰ Berlin und Posen, Ed Bote und G Bock.

Unsterblich werden die Variationen den Componisten schwerlich machen, aber sie haben das Recht zu existiren und das ist schon etwas werth. Jedenfalls können sie, weil ehrlich gemeint und geschickt gemacht, mittelguten Spielern, welche sich der besseren Musik zuneigen, angenehme Augenblicke gewähren.

Gustav Merkel. Herbstblüten. Drei Charakterstücke No. 1 Ernte-Reigen, 2 Wiener-Chor, 3 Märchen. Op. 131 Pr 3 ℳ Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Welk sind die drei herbstlichen Blüten noch nicht; sie besitzen noch Saft und Kraft und Farbe genug, um sich an ihnen erfreuen zu können. Man kennt den fleissigen Componisten als soliden und geschickten Autor, und wir halten ihn in Ehren, selbst wenn Ideen auch nicht immer aus grosser Tiefe hervorgeholt werden sein. Die drei Stücke spielen sich leicht und angenehm und verdienen Beachtung seitens der Spieler.

Fritz

Für Violoncell und Pianoforte

Ch. Lefebvre. Trois Pièces pour Violoncelle et Piano. Op. 46 Pr 3 ℳ 30 ₰ Berlin und Posen, Ed Bote und G Bock.

Ueberraschend Neues liefern die drei Stücke nicht, deshalb aber wollen wir sie keineswegs verachten. Sie sind mehr im gefällig leichten Stile gehalten, treten anständig auf, sind auch technisch nicht schwer und verdienen um dieser Eigenschaften willen ihr Publikum zu finden. Eine ziemlich unbedeutende Stelle findet sich in No. 3; sie beginnt S. 11, System 6, Takt 2 und setzt sich fort bis S. 16, System 4, Takt 1. Loben wollen wir aber den Verfasser, weil er bemüht ist, das Instrument singen zu lassen, ohne sich bei Schnörkeleien aufzuhalten. Seiner charaktervollen Gährigkeit wegen dürfte das Scherzo (No. 2) den Vorzug verdienen; nur fällt das Trio desselben ein wenig ab. No. 1 ist überschrieben »Larghetto«, No. 3 »Finale«. Auch die Clavierbegleitung bietet keinerlei Schwierigkeiten.

Wilhelm Fitzenhagen. Drei kleine Stücke im Umfange einer Quarte in der ersten Position (Fortsetzung von Op. 19) für das Violoncell mit Begleitung des Pianoforte. Op. 20 Pr 1 ℳ 75 ₰ Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Was aus Melodien, die sich im Umfange einer Quarte bewegen, zu machen ist, hat Herr Fitzenhagen aus ihnen gemacht. Sie sind niedlich und melodiös, und angehende Violoncellisten werden sich gewiss für sie interessiren. Die Stücke heissen Kinderliedchen, Slavische Melodie, Schifferlied.

Fritz

Werke für die Violine.

Theoretische und praktische Beiträge zur Ergänzung der Violinschulen und Erleichterung des Unterrichts von **Jac. Dont.** Wien (Wiener-Neustadt), Verlag von Eduard Wedl 1880. (6 Hefte à ℳ 1. 60.)

Von den acht Heften, aus welchen die Sammlung bestehen wird, sind bis jetzt sechs erschienen. Die ersten fünf Hefte sind älteren Datums, sie kamen schon 1871 in Wien bei J. P. Gotthard heraus und eben aus dessen Verlag (der der Besitzer ruinirt zu haben scheint) in den von Wedl übergegangen. Ihre praktische Brauchbarkeit hat sich schon damals bewährt und wird nun durch das folgenden Hefte noch bedeutend erhöht werden. Man kann dies schon aus dem sechsten Hefte schliessen, welches sich ausschliesslich mit den Stricharten beschäftigt. Diese Sammlung ist in der That ein Werk, welches bei jeder Violinschule, die wir kennen, mit dem grössten Nutzen gebraucht werden kann.

Leitfaden für den Violinunterricht (zunächst an Seminarien) von **Josef Riebsch**. Mit einem Vorworte von Jac. Dont. Wien (Wiener-Neustadt) Ed. Wedl. 1880. 3 Hefte à ℳ 6. 70 und ℳ 1. 80.

»Der vorliegende Leitfaden für den Violinunterricht an Lehrerbildungsanstalten entspricht vollkommen meinen Anschauungen, weshalb ich ihn nicht blos den Lehrerseminarien, sondern auch Musikschulen und für den Privatunterricht aufs wärmste empfehlen kann. Der Lehrgang ist durchaus zweckmässig gründlich, klar und bei aller Kürze vollständig ausreichend; die Uebungsstücke sind ernst und würdig gehalten und zeichnen sich durch rhythmische Mannigfaltigkeit aus.« So lautet das »Vorwort« von Herrn Dont, auf welches der Titel Bezug nimmt, und weil dasselbe in seiner Kürze alles sagt, was auch wir über die obige Schule zu sagen wüssten, setzen wir es hier her, um das Urtheil damit zu dem unserigen zu machen. Für Seminare ist das hier Gebotene gewiss ausreichend und auch besser als Manches, was zu demselben Zwecke publicirt wurde.

Rudolf Kreutzer's 40 klassische Etüden für die Violine, mit Fingersatz, Tonschattirungen und Stricharten genau bezeichnet von **Jac. Dont.** Wien, Eduard Wedl. 1880. (In 4 Heften.) Heft 1 Pr ℳ 1. 50.

Die Violinspieler erhalten hier Kreutzer's berühmte Etüden von Herrn Dont auf meisterhafte Weise eingerichtet, Anschwellungen, Triller und Läufe in verschiedenen Linien auf die klarste Weise vor Augen gelegt, so dass die Uebung mit mathematischer Sicherheit vorgenommen werden kann. Weiter kann man die Verdeutlichung solcher Uebungsstücke mit Hilfe der Schrift wohl nicht treiben, als hier von Herrn Dont geschehen ist, dem wir schon so viele ausgezeichnete Werke zur Förderung des Violinspiels verdanken. Dieses erste Heft enthält 10 Etüden; sobald die folgenden Hefte erschienen sind, werden wir die Liebhaber darauf aufmerksam machen. Solche Hülfsmittel zur Erlangung der wahren Kunst des Violinspiels verdienen die weiteste Verbreitung.

Bei dem Verlage des Herrn Ed. Wedl ist noch anzumerken, dass derselbe überall mit der Jahreszahl versehen ist. Diesem Verfahren scheint sich jetzt erfreulicher Weise immer mehr Bahn zu brechen.

Her Majesty's Theater in London: erste Aufführung des „Mefistofele“,

Oper in vier Acten mit einem Prolog und einem Epilog, Text und Musik von Herrn Arigo Boito.

(Schluss.)

Diesen Schäkern, diesen Sabbat an ist in dem Prolog angebracht, *prologo in cielo*, der in ein ersten, zweiten, dritten und vierten Tempo abgetheilt ist und folgende Stücke enthält: ein Präludium und einen Doppelchor der himmlischen Heerschaaren, ein Instrumental-Scherzo und ein dramatisches Intermezzo, ein Vocal-Scherzo und eine Final-Psalmodie, welche mit der Wiederholung des ersten Chores endigt. Diese Theilung in Tempi ist eine Neuerung, auf deren Ausführung ich mich beschränke, deren Bedeutung und Werth ich jedoch nicht zu erkennen vermag. Soll es so etwa gleich der Abtheilung in vier verschiedene Theile eines symphonischen und zugleich vocalen Satzes sein?

In diesem Prolog hat Herr Boito so wunderbar den Maler, wie ich es bereits oben erwähnt habe, den syllabischen Gesang auf zwei Noten — stets den nämlichen — angewandt, indem er bald die Terz, bald die Quinte hören lässt, welchen Ver-

fahrens er sich im Unisono oder in der Octave auch an anderen Stellen des Werkes bedient z. B. in der Sabbat-Nacht. Auch habe ich die Bemerkung gemacht, dass das »Psalmodie-Finale« betitelte Stück dasjenige ist, in welchem am wenigsten psalmodirt wird.

Was soll ich von dem Prolog sagen? Dass er ungeachtet der Wagner'schen Fortschreitungen des andern Chores in sich einen sehr eigenthümlichen Charakter, eine mystische ganz neue Färbung besitzt und dass der Componist in der Combination der Stimmen und des Orchesters ohne Zweifel fremdartige Effecte, aber doch solche gefunden hat, von denen man bezaubert und zu gleicher Zeit überrascht wird.

Der erste Theil ist betitelt: Der Ostersonntag. Ich bin gewiss, dass viele dieser Stimmen jene des Herrn Gounod vorziehen werden und ich bin ganz und gar auch dieser Ansicht. Man kann indessen die eine gar nicht mit der andern vergleichen. Der italienische Componist hat durchaus nicht an den französischen Meister gedacht, als er dieses übrigens sehr belebte, malerische und farbenreiche Stück schrieb. Und doch ist eine Reminiscenz hineingeschlüpft, eine sicherlich sehr unfreiwillige Reminiscenz an die Arie des Vaters Capulet im ersten Act von »Romeo und Julie«:

Feste der Jugend!
Plätze für die Tänzer!

Allein das ist wohl sehr geringfügig und Herr Boito wird sich wegen dieses zufälligen Zusammentreffens nicht über die Gebühr aufregen.

Herr Boito, der die Contraste liebt und sie sehr gut zu verwerthen weiss, hat in seiner Kirmess nach einer dem Faust gezogenen Art Cantilene Couplets von sehr lebendiger Bewegung angebracht, welche durch ein schallendes Gelächter unterbrochen werden und mit einem Pfiff auf der letzten Note enden: »Ich pfeife, ich pfeife« singt Mefisto, und in der That schliesst er mit Pfeifen. Das ist doch Bestimmen der nachdrücklichsten Art.

Ich gestehe nur, die Gartenscene, welche das ganze erste Tableau des zweiten Acts des »Mefistofele« einnimmt, nicht auf gleicher Höhe mit jener zu finden, welche Herr Gounod geschrieben hat. Martha und Mefisto, Faust und Margarethe singen darin ein sylfabirtes Quartett, welches wirklich gar zu sehr an das in »Rigoletto« erinnert und von dem vorangehenden Liebesduett weiss ich höchstens nur zu sagen, dass es der Leidenschaft, der Zartheit, des melodischen Reizes entbehrt und von einem Ende bis zum andern im reinsten italienischen Stil geschrieben ist.

Im zweiten Tableau möchte ich »die Sabbatnacht auf dem Brocken«, die Irrlichterscene, den Hexenchor, das von Mefisto gesungene *Largo* und den Chor hervorheben, dann auch das fast in 6/8 »Riddiridi riddiridi ... Sabbah! Sabbah!« einen schwindelnden und wahrhaft phantastischen Wirbelwind. Dieses Tableau enthält eine verzauberte Verve, eine Entfesselung kirischender Accorde aus einer orchestralen Färbung, welche sie zu den gelungensten und interessantesten Stellen der Partitur macht.

Die Meinungen sind im Allgemeinen übereinstimmend hinsichtlich des musikalischen Werthes des dritten Acts: »Der Tod Margarethe's«. Sicherlich ist diese ganze Scene meisterhaft behandelt und der Wahnsinn der Geliebten Faust's in ergreifender Weise ausgedrückt. Ich liebe indessen diese Vocalisen, diese Triller, welche den Gesang der Waldvögel nachahmen, keineswegs. »*Come il passero del bosco*«, dagegen ist das Duett zwischen Margarethe und Faust mit den tiefen Harfentönen über den Bass-Chorden der Instrumente von köstlicher Wirkung. Uebrigens wurde dieses Duett nicht für Faust und Margarethe componirt. Es ist aus einer Oper entnommen, welche Herr Boito niemals aufführen liess, deren Partitur er verbrannte, worauf er das Libretto Herrn Bottesini übergab, der es neuer-

dings in Musik setzte und etwa vor zwei Jahren in irgend einer Stadt Italiens, ich weiss nicht in welcher, aufführen liess. Es ist dieselbe Oper mit dem Titel »Ero e Leandro«, der Herr Boito auch das oben besprochene köstliche Duettino entnahm, um es in seinem »Mefistofele« zu verwenden. Mein sehr gelehrter Mitbruder, der Autor des *Supplement à la biographie des musiciens*, Herr Arthur Pougin, begeht einen neuen Fehler, den ich mir zu berichtigen erlaube, wenn er »Ero e Leandro« als ein dem »Mefistofele« nachgefolgtes Werk anführt. Der leider nur zu kurzen Würdigung, welche ich der Gefängnisscene zugewendet habe, muss ich noch hinzufügen, dass die letzten Worte Margarethe's durch die Wiederholung des im Prolog gehörten seraphischen Chors begleitet sind, dessen Motiv von dem Orchester gebracht wird. »Sie ist gerichtet« singt Mefisto, »Sie ist gerettet« wiederholen die unsichtbaren Stimmen des Chors.

Herr Boito hat in diesem Theile seines Werkes insbesondere die Fülle des sehr leuchtenden dramatischen Gefühls gezeigt, mit dem er begabt ist.

Im vierten Acte, nach dem Duette zwischen Helena und Pantalis, auf welches ich gern zurückkomme, habe ich das Andante zu bezeichnen: »*Forma ideal purissima*« gesungen von Faust, dessen Wiederholung als Quintett mit Begleitung des Chors von grandiosem Effecte und schöner Klangwirkung ist.

Der Epilog zeigt uns Faust in sein Laboratorium zurückgekehrt und mit dem Dämon einen letzten Kampf bestehend. Er erinnert sich des Traumes, den er geträumt und der Wirklichkeit, welche er gekostet hat: der Liebe der Jungfrau und der Liebe der Göttin; »ich will, dass dieser Traum die heilige Poesie meiner Existenz und meines armen Daseins sei ...« Hierauf erscheinen ihm himmlische Visionen und er stirbt begraben in einem Regen von Rosen, den die Cherubim über ihn ausstreuen, aller Herr triumphirte ruft Mefisto, »aber der Verworfene pfeift.« Und indem er in den Abgrund versinkt, pfeift er noch einmal.

Es kommen ausgezeichnete Sachen in diesem Schlusstableau vor. Satan bläst die Fanfare zu der ungewissen Schlacht, die er mit dem Himmel kämpfen will und ruft die Erscheinung der Sirenen herbei, die Faust in der Nacht des classischen Sabbates bezaubert haben, während Faust's Seele allmälig einen extatischen Ausdruck annehmen und mit den Stimmen der himmlischen Heerschaaren sich vereinend von diesen zum Throne des Höchsten getragen zu werden scheint.

Der Schluss ist des Werkes würdig und dieses selbst, eine Mischung von Schwächen und Schönheiten, von genialer Inspiration und vulgären Formeln erscheint als eines der interessantesten, lebendigsten und originellsten, welche uns die junge italienische Schule gegeben hat.

Herr Campanini, welcher die Rolle des Faust in Bologna erfolgreich gesungen, hat mit der Autorität seines Talents die Oper des Herrn Boito auf Mapleson's Bühne eingeführt.

Die Hauptrollen des »Mefistofele« waren mit den Herren Campanini, Nannetti, den Damen Christine Nilsson und Trebelli besetzt, die Aufführung in allen Punkten ausgezeichnet, und ich mache hiefür den Gesangs- und Orchester-Künstlern, wie auch der Direction von Her Majesty's Theater mein aufrichtiges Compliment.

Hat denn Mme. Christine Nilsson, wie das Gerücht ging, wirklich ihre Stimme verloren? Ja, sie hat die scharfe, fast überscharfe Stimme verloren, die sie vor einigen Jahren besass. Aber zum grossen Glück für sie und für uns hat sie dagegen eine andere gefunden, welche Fülle und Geist besitzt und deren sie sich mit wunderbarer Kunst bedient.

L. v. St.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur Friedrich Chrysander

Leipzig, 27. October 1880. **Nr. 43.** XV. Jahrgang.

„Paride ed Elena" des Ranieri de' Calsabigi.

Von **Philipp Spitta.**

(Schluss.)

Die Untersuchung bezweckte einstweilen nur zu zeigen, dass Paride ed Elena keine Originaldichtung ist, wie man bisher angenommen hat, sondern auf zwei ersichtlichen Vorlagen der augusteischen Zeit beruht. Ebenso hat Calsabigi sich so eng angeschlossen, dass von selbständiger Erfindung ausser in Nebendingen, oder seinem Hauptsachen, welche sich aus der Natur der gewählten Kunstgattung gleichsam von selbst ergeben, nicht die Rede sein kann. Bei der Untersuchung stellten sich auch allerlei dramatische Mängel heraus, denen hier gleich noch der hinzugefügt werden mag, dass die Handlung viel zu dürftig ist, um fünf Acte auszufüllen. Mit dem absoluten Maassstabe in der Hand werden wir aber zu seiner richtigen Werthschätzung der Dichtung nicht gelangen. Wir müssen sie mit den Producten der vor Calsabigi wirkenden italienischen Librettisten vergleichen.

Die Helena-Sage ist für Operndichtungen mehrfach benutzt. Zeno und Metastasio freilich, auf die sich der Blick sofort gern richtet, haben sich mit ihr nicht befasst; sie liebten überhaupt mehr die historischen Stoffe als die mythologischen. Eine *Elena rapita* da Teseo kam 1684 im Theater *San Giovanni e Paolo* zu Venedig zur Aufführung, eine *Elena* 1659 ebenda im Theater *San Cassiano*. Erstere hatte *Giovanni Badoardo*, letztere *Nicolò Minato* gedichtet; die Musik zu beiden von Cavalli. Einen *Paride* dichtete und componirte *Bontempi* für die Bühne zu Dresden im Jahre 1662. Ob die Libretti gleichen Titels von *Biletti* (1632), *Mozzeo* (1745) und das 1748 zu Venedig herausgekommene sich mit Helena beschäftigen, weiss ich nicht; mehrfach wurde aus den Erlebnissen des trojanischen Prinzen nur der Schönheitsstreit der Göttinnen zum Gegenstande der Bearbeitung genommen (s. *Allacci*, *Drammaturgia* Sp. 592 und 241). Ein berühmtes Stück war *Elena rapita da Paride* von *Aurelio Aureli*, einem der beliebtesten Librettisten seiner Zeit. Es wurde mit Musik von *Domenico Freschi* zuerst 1677 auf dem Theater *Sant' Angelo* in Venedig gegeben, später mehrfach wiederholt, und 1706, als Zeno's Stern schon in vollem Glanze leuchtete, mit neuer Musik von *Albinoni* zur Aufführung gebracht. Es gelangte auch nach Deutschland, wurde 1681 in Hannover gegeben (s. Chrysander, Händel I, 412), und wie es scheint 1709 in Braunschweig (Chrysander, Jahrbücher I, 231). Um die damals übliche Behandlungsart zu erkennen, ist es daher besonders geeignet. Ein Exemplar des Originaldruckes war nicht aufzufinden. Mir liegt aber das Textbuch der hannoverschen Aufführung vor. In ihm ist der Dichter nicht genannt, auch scheint sich eine fremde Hand Anmerkungen erlaubt zu haben. Dass es aber wirklich die Dichtung des Aureli ist, geht daraus hervor, dass man diese noch unter dem Titel *La due rivali in amore* aufgeführt hat; hiervon lässt sich auf den Inhalt sicher schliessen und die Identität derselben mit der des hannoverschen Textbuches erkennen.

In der Zeit, da Paris auf dem Berge Ida als Hirt ein verborgenes Dasein führte, hatte er ein Liebesverhältniss mit der Nymphe Oenone, die ihm einen Sohn gebar. Nachdem er den Streit der drei Göttinnen entschieden hatte, führte ihn das Geschick in die trojanische Königsburg zurück. Er wurde in seine prinzlichen Ehren wieder eingesetzt und liess Oenone im Stich, die sich mit ihrem Kinde trauernd nach der nahen Insel Tenedos zurückzog. Paris wird von Priamus nach Sparta geschickt, um dessen kriegsgefangene Schwester Hesione zurückzufordern. Er entführt die Helena und befindet sich mit ihr auf der Heimfahrt nach Troja. Unter diesen Voraussetzungen beginnt das Stück. In einem Prolog entbietet Juno den Neptun und Aeolus, einen Sturm zu erregen, der den frechen Räuber verderbe. Venus dagegen erklärt, die Liebenden schützen zu wollen. Das Stück selbst spielt auf Tenedos, in der Ferne übers Meer hin erblickt man die Stadt Troja. Ausser Paris, Helena und Oenone kommen vor: Euristeno, ein Hirt, welcher Oenone liebt; Arminoo, ein trojanischer Cavalier, welcher Paris begleitet und sich in aller Eile schon in Helena verliebt hat; Elisa, die alte Amme der Oenone, welche den Euristeno begünstigt; Hesbo, ein Sklave des Arminoo, die lustige Person des Dramas. Oenone, Euristeno, Elisa und ein Chor von Nymphen sind am Strande beschäftigt, Angeln und Köder für den Fischfang herzurichten. Oenone weist die zärtlichen Betheuerungen des Euristeno mit der Versicherung ab, dass sie dem Paris treu geblieben sei und seine Wiederkehr erhoffe. Ein plötzlicher Sturm erhebt sich, ein Schiff scheitert vor den Augen der Inselbewohner, schwimmend erreicht ein Schiffbrüchiger das Ufer. Es ist Hesbo, bei dessen wohlgebildetem Antlitz sich in der [illegible] Elisa zärtliche Empfindungen regen. Er erzählt, dass er zur Gesandtschaft des Paris gehöre, welcher mit der geraubten Helena gegen Tenedos herangesegelt komme, und entfernt sich, da er seinen Herrn Arminoo landen sieht. Die Zurückbleibenden drücken ihre verschiedenen Empfindungen aus: Oenone ist bestürzt und empört, Euristeno hoffnungsvoll, Elisa redet weise über die Unbeständigkeit der Männer. Verwandlung der Scene in einen anmuthigen Hain am Strande. Paris und Helena mit

Gefolge von trojanischen Cavalieren treten auf. Sie setzen sich ins Grüne und tauschen Liebesbetheuerungen aus. Bis Arminos kommt und meldet, dass das Meer sich beruhigt habe. Im Begriff aufzubrechen, hören sie aus dem Walde eine klagende Stimme. Ossho springt herbei und erzählt, er habe eine schöne in Thränen aufgelöste Nymphe dort gesehen. Dem Paris erscheint es Ritterpflicht, ihr seine Hülfe anzubieten; die Begleitung Helena's aber, welche über diese Ritterlichkeit etwas beunruhigt ist, weist er mit freundlicher Bestimmtheit zurück und lässt sie unter dem Schutze Arminos' allein. Dieser Wackere benutzt die Gelegenheit, der Helena eine Liebeserklärung zu machen, und als sie um Hülfe rufen will, zieht er sein Schwert, um sie einzuschüchtern. Helena streckt den Arm aus, verwandelt sich und wird ohnmächtig. Arminos drückt sich verlegen bei Seite. Zu der bewusstlos daliegenden kommen Oenone und Elsa. Mitleidig sind sie beschäftigt ihr Hülfe zu leisten. Als aber Helena zur Besinnung gekommen ist und ihnen entdeckt, wer sie sei, reisst ihr Oenone in eifersüchtiger Wuth den angelegten Verband wieder ab. In diesem Augenblicke kehrt Paris zurück, um zu seiner Bestürzung zwischen die beiden Nebenbuhlerinnen mitten hinein zu gerathen. Er lässt sich rasch und thut, als sei ihm Oenone gänzlich unbekannt. Helena aber glaubt ihm nicht und geht schmollend ab. Oenone und Elsa, nachdem sie ihm gröblich die Wahrheit gesagt haben, folgen ihr. Auf Befehl des Paris wird Helena durch Arminos in einem halbverfallenen Königsschlosse, das sich auf Tenedos befindet, einstweilen untergebracht. Sie sinnt darauf, sich an Oenone zu rächen, und gewinnt den Arminos durch die Versprechung, dass sie ihm ihre Liebe schenken werde, wenn er die Verhasste aus dem Wege räume. Deshalb erhält von Arminos den Auftrag, Oenone zu ermorden. Der Auftrag erscheint dem hasenherzigen Sklaven zwar bedenklich, da eine Schaar handfester Hirten stets zum Schutze der Oenone bereit sei. Indessen beschliesst er sich einstweilen zu waffnen und geht. Die Zeit bis er zurückkehrt benutzen der liebende Euristeus, sich von Elsa einen Achtsamen erwählen zu lassen, und Oenone, ihrem Zorn über Paris, aber auch ihrer unentwegten Liebe zu ihm Ausdruck zu geben. Dann tritt Deshbo wieder auf, mit Sturmhaube, Messer und Hellebarde zur Vollbringung seines furchterlichen Werkes angethan. Nachdem er sich vorsichtig vergewissert, dass Niemand zu sehen ist, recognoscirt er, selbst den Hercules bestehen zu wollen. Indessen will er sich zur sicheren Ausführung seines Vorhabens im Palast verbergen. Als er das verfallene Hinterthor betritt, stürzt etwas alten Gemäuer auf ihn herab. Vor Schreck wird er fast wahnsinnig und schreit um Hülfe. Zum Glück kann er sich bald überzeugen, dass er noch ganz und heil ist, beschliesst aber die Rüstung doch lieber wieder abzulegen und die Vollbringung seines Mordplans auf andere Weise zu vereiteln.

Der zweite Act zeigt ein Wäldchen am Palast der Oenone. Paris hat den Arminos bestraft. Helena bleibe an ihrem, wo er sie erwartet. Müdigkeit überkommt ihn; er entschläft und träumt. Unter den Klängen einer lieblichen Symphonie sieht man Minerva erscheinen, welche mit Mars kämpft und ihn besiegt. Um Mars zu rächen, der für die Sache der Venus eingetreten ist, während Minerva auf Seiten der Juno steht, ergreift Amor die Fackel und entzündet Troja, welches in Flammen aufgeht. Erschreckt durch dieses Traumbild erwacht Paris, dessen Ahnungen steigen in ihm auf; doch beruhigt er sich und schläft wieder ein. Inzwischen hat Oenone einen Plan ersonnen, der ihr den ungetreuen Liebhaber zurückgewinnen soll. Sie kommt mit Euristeus und einer Schaar von Hirten, die den Paris überfallen, knebeln und fortschleppen. Euristeus fragt Oenone, ob er hoffen dürfe; sie vertröstet ihn auf später, wenn sie an Paris Rache genommen habe. Als sie abgegangen sind, erscheint Desbo als armenischer Händler verkleidet und ruft in gebrochenem Griechisch seine Korallen und Spezereien zum Verkauf aus; er hofft auf diese Weise sich der Oenone unbemerkt nähern zu können. Elsa kommt und lädt ihn ein in den Palast zu treten, wo er Käufer für seine Toilettengegenstände finden werde. Allein gehabter überlegt sie, wie sie für sich Etwas einiges davon abschwindeln können, um ihre vermuthlich noch immer entstellende Gestalt herauszuputzen. Unterdessen hat Helena die Gefangennahme des Paris erfahren, den sie in Begleitung des Arminos im Garten treffen sollte. Arminos, welcher glaubt, dass sie von jenem nichts mehr wissen wolle und sich an die ihm eröffneten Aussichten erinnert, kann die Aufregung, mit welcher sie jetzt auf die Scene eilt, nicht recht begreifen. Sie aber unterbricht sein verliebtes Geschwätz mit der Aufforderung, erst ihr die versprochene Rache zu gewähren. Die Rotte der Hirten schleppt Paris wieder herbei, während Helena und Arminos sich verbergen. Man bindet ihn an einen Stein. Euristeus spannt den Bogen, um ihn zu erschiessen. Oenone aber fällt ihm in den Arm; sie selbst wolle Rache üben. Nun legt sich Paris aufs Bitten und giebt ihr heuchlerisch die zärtlichsten Namen, so dass Oenone ihn zum grossen Verdruss des Euristeus wieder losbinden lässt und die Arme öffnet, um den reuigen Liebhaber zu empfangen. Jetzt hält sich Helena nicht länger. Mit dem Ausrufe: »Warte, feine Nymphe, ich bin auch noch da!« springt sie hervor und fasst Paris am Arm. Oenone zerrt ihn am andern. »Lasst mich los!« schreit Paris. »Mir gehört er« ruft Oenone. »Mein soll er sein« Helena. »Eine nette Scene!« meint der dabei stehende Arminos. Paris betritt nun den Weg gütlicher Verständigung; er wolle seine Gefühle theilen und sie beide ans Herz drücken. Davon wollen sie aber nichts wissen und kehren ihm voll Zorn und Verachtung den Rücken.

Elsa kommt mit Desbo. Sie thut schön mit ihm, damit er ihr von seinen Waaren schenke. Er lässt sich zum Scheine bethören und giebt ihr einiges. Als aber Euristeus mit blossem Schwert herbeistürzt, um den Paris zu tödten, den er noch anwesend glaubt, entreisst Desbo der Elsa die Geschenke wieder und läuft davon. Elsa beruhigt Euristeus und räth aber sich wahnsinnig zu stellen, vielleicht dass er dadurch der Oenone Herz erweiche.

Nach einer scenischen Verwandlung sieht man den inneren Hof des Palastes der Oenone. Helena flieht herein, Paris hinter ihr her, um ihr den Verdacht auszureden, dass er ihr nicht mehr treu sei. Die Ungewissheit, mit der sie sich in den Räumen der Feindin herumtreiben, soll ihnen schlecht bekommen. Arminos bringt die Nachricht, dass hundert bewaffnete Hirten auf Oenone's Befehl den Palast umstellen und jedwede Flucht gehemmt sei. Helena weigert sich trotzig zu gehen, endlich versteht sie sich dazu! *Ti seguirò, mio di lontano.* Während mit Paris voraus eilt, hat Arminos wiederum Gelegenheit, zu Helena von seiner Liebe zu reden, aber ohne einen besseren Erfolg, als zuvor, worauf sie beide sich davon machen. Desbo, welcher der Oenone seine armenischen Parfums verkaufen wollte, tritt mit ihr auf und hätte nun Gelegenheit, sie niederzustechen. Er steckt aber den gezückten Dolch wieder ein, als Elsa herzukommt und berichtet, die Hirten hätten dem Paris jeden Ausweg abgeschnitten, der arme Euristeus aber sei vor Liebe wahnsinnig geworden. Jetzt stürmt auch Euristeus schon selbst herbei und versichert den Desbo seiner Gewohnheit gemäss niederzustossen. Sein tolles Geschwätz vermag der Oenone zwar Mitleid, aber nicht Liebe zu entringen, und er zieht sich wieder ab. Auf Befehl der Oenone wird Paris in eines ihrer Gemächer geführt. Elsa räth ihm, Liebe zu heucheln und das andere ihr selbst zu überlassen, so werde alles gut endigen. Oenone erscheint mit ihrem Knaben an der Hand; sie verlangt von Paris die Ehe, da nur so die ihr geraubte Ehre wieder hergestellt werde. Paris fühlt beim Anblick seines Kindes ein

menschlichen Sühnen, und da Oenone in Verzweiflung sich selbst und das Kind zu tödten droht, erklärt er sich für überwunden. Dieser Thatsache gegenüber weiss Euristeus, der im Palast planlos hin und her rennt und alle Augenblicke unmotivirter Weise auf der Scene erscheint, nichts weiter zu thun, als wiederum tolles Zeug zu faseln und Oenone soll sich fort zu ziehen. Kaum ist aber Paris allein geblieben, als er auch schon mit sich einig ist, es doch lieber mit Helena statt mit Oenone zu halten. Da das Mittel der begehrten Verzweiflung nicht wirken will, schlägt Elisa, die sich mit Euristeus wieder zusammen gefunden hat, ein neues vor. Sie hebt einen Vorhang auf und zeigt dem Staunenden einen über einem Feuer befindlichen Glasbehälter; geheimnissvolle Geister bereiteten darin einen thessalischen Zaubertrank; von ihm solle Oenone trinken, so werde sie von Liebe zu Euristeus ergriffen. Hierüber ist dieser hoch erfreut und sie gehen ab, weswegen Desbo, der sich noch immer verpflichtet fühlt, Oenone umzubringen, alsbald hinein schleicht und sich hinter dem bewussten Vorhange verbergen will. Er erblickt das Glas und glaubt, Oenone bereite darin einen Extract um sich zu ... Die Anwendung solcher Teufelskünste kommt ihm ungehörig vor und er zertrümmert das Glas. Sofort erscheinen Schaaren von Dämonen, die ihn umringen, ... tragen den Zappelnden in die Luft und lassen ihn wieder zu Boden fallen, indem sie ihn von neuem und ... hinter der Scene. Ein Ballet der Dämonen schliesst endlich den Act.

Ein Garten mit Springbrunnen. Paris setzt Oenone gegenüber sein nichtswürdiges Heuchelspiel fort, und sie scheint ihm jetzt wirklich zu glauben. Elisa verständigt Helena über ihre Absicht, den Euristeus der Oenone in die Arme zu führen und dem Paris mit Helena zur Flucht zu verhelfen. Nur verlangt sie, was immer kommen möge, von jetzt ab alle Eifersucht zu unterdrücken. Kaum hat Helena dies versprochen, so bringt Arminoe einen Brief von Paris, in welchem er Helena förmlich den Abschied giebt, da das Schicksal es wolle, dass er sich mit Oenone vermähle. Helena's gute Vorsätze sind dahin. Aus dem nahen Gebüsch kriecht winselnd der Pseudo-Armenier Desbo hervor; nach den erfahrenen Widerwärtigkeiten hat er die Lust verloren, seinen Mordplan weiter zu verfolgen und giebt den Dolch an Helena, die mit ihm das Werk der Rache an dem ungetreuen Paris vollbringen will. Arminoe hofft endlich glücklich zu sein. In einem Zimmer des Palastes belauscht Helena Paris und Oenone im Liebesgespräch und hört, dass letztere ihn zur Nacht erwartet. Elisa soll ihn führen. Als Oenone gegangen ist, bricht Helena mit dem ... Dolch hervor und erfährt jetzt, dass alles nur Verstellung war. »Noch ehe der Morgen dämmert, seid ihr frei«, sagt Elisa.

Dass dies Wahrheit ist, muss man noch Arminoe erfahren, dem Desbo eiligst die Nachricht bringt, dass Paris mit Helena abfahren wolle und ihn erwarte. Von Desbo vernimmt auch Elisa, dass ihr geliebter Armenier nirgends zu finden, und Desbo selbst nicht gewillt ist, den leeren Platz in ihrem Herzen einzunehmen. Sie sagen sich endlich gegenseitig die unverbindlichsten Dinge. Da kommen Oenone und Euristeus; es stellt sich heraus, dass im Dunkel der Nacht dieser an Paris Statt von Oenone geführt worden ist. Paris und Helena, die nun nichts mehr zu fürchten haben, erscheinen zur Schlussscene. Der geprellten Oenone bleibt nur übrig, gute Miene zum bösen Spiel zu machen. Was hilft es ihr auch, wenn sie noch sagt:

Giuravi pur che sì
Che per me sol a morire,
Così più non sarà
Quest' alma mia martire,
Fa cruda infedeltà
Che già mi fa languire!

Der Chor singt doch zu guter letzt:

Si canti, si godi
Si stringhino i nodi
Si musichi le faci
A le gioie, ai vezzi, ai baci! —

Es ist nicht leicht, ein solches Stück ernsthaft zu nehmen. Mag man über den Mangel jeder sittlichen Grundlage und folglich auch jeder wahren Empfindung, über die Abwesenheit fast aller individueller Charakterisirung, über das marionettenhafte Gebahren der Figuren, die nach der Laune des Dichters hin und her geschoben werden — mag man über das alles noch einmal hinwegsehen wollen, diese Art eine altbekannte Sage zu behandeln, welche in den herrlichsten antiken Dichtungen zu bedeutungsvollster Schönheit verklärt worden war, kann kaum anders als komisch oder absurd erscheinen. Vielleicht wird eingewendet, diese Elena rapita stamme aus einer Zeit des noch ungeläuterten Geschmackes und könne als Beispiel für die Operndichtung des 18. Jahrhunderts nicht gelten. Allein der Einwand wäre nur zum Theil begründet. Allerdings hat Zeno die komischen Elemente aus der Oper entfernt. Er und noch mehr Metastasio haben die Sprache veredelt, die Handlung vereinfacht und verinnerlicht, die Charaktere schärfer und folgerichtiger gezeichnet. Aber das, worauf es hier vor allem ankommt, die Liebesintriguen, welche den einfachen Kern der Fabel überwuchern, die daraus folgenden verwirrenden Complicationen der Handlung, die Modernisirung und Verflachung des ethischen Gehalts, alles das findet sich bei Zeno und Metastasio in eben so reichem Masse wie bei Aureli, nur stellt es sich in vornehmerem Gewande dar.

Der Elena des Aureli gegenüber erscheint Paride ed Elena des Calzabigi — wir können beide Stücke mit einander vergleichen, obwohl ihr Inhalt nicht ganz derselbe ist — wirklich von einer classisch zu nennenden Einfachheit. Verdankt letzterer die Schlichtheit der Handlung auch zunächst seinem römischen Vorbild, so bleibt ihm doch das doppelte Verdienst, die Brauchbarkeit der ovidischen Elegien erkannt, und nach Beseitigung des ironisch blasirten Tones derselben das betreffende Stück der alten Sage in einer Reinheit und Gefühlswahrheit hingestellt zu haben, wie es kein Italiener vor und nach ihm vermocht hat. Calzabigi war kein Dichter von Gottes Gnaden wie Metastasio. Er war mehr eine ... Natur, aber als fein gebildeter Mann von tiefer ästhetischer Einsicht und ausgesprochenem Sinn für das Grosse und Ergreifende, was im Einfach Menschlichen beschlossen liegt. Nichts ist dabei natürlicher, als dass er einen Widerwillen gegen die üblichen Liebesintriguen der Nebenpersonen hatte, von denen er nicht mit Unrecht behauptete, sie seien nur zu dem Zwecke erfunden, damit die Sänger der Nebenrollen bei guter Laune erhalten würden. Nichts natürlicher auch, als dass er wieder seinen Blick fester auf die griechischen Mythen richtete, in denen er einfache Handlung mit naturwüchsiger Empfindung vereint fand.

Eine Musterung der übrigen mythologischen Dramen Calzabigi's bestätigt, was in dieser Beziehung über Paride ed Elena zu sagen war. Ueber Ipermestra meint Arteaga, Calzabigi hätte seine Kräfte zuerst immer prüfen sollen, ehe er nach Metastasio denselben Gegenstand noch einmal behandelte. Wenn aber dieses Stück gerechte Bedenken erregt, so ist es, weil gewisse Handlungen, mögen sie in sich noch so dramatisch sein, ihrer Entsetzlichkeit wegen die lebendige Bühnendarstellung nicht vertragen. Das Uebermaass des Furchtbaren bewirkt den Umschlag ins Lächerliche, und dies dürfte bei Calzabigi's »Ipermestra« der Fall sein, wie es bei Marschner's »Vampyr« oder Bizet's »Perlfischer« geschieht. Für die grandiose Wildheit des Stückes, das sich doch in dem einfachsten dramatischen Gange entwickelt, hatte Arteaga kein Verständniss, ebenso-

wenig für das Grundmusikalische der Gegensätze darin. Seiner Natur musste Metastasio's unvergleichlich zahmere Behandlung, die die Schrecken der Gegenstandes ausserdem durch der üblichen Nebenliebesverhältnisse verzuckert, allerdings ersten behagen. Wie sich Alceste zu den vorgängigen Bearbeitungen desselben Stoffes verhält, hat einen vor Jahren Carl von Winterfeld (Abhandlungen II, 333 ff.) auseinandergesetzt. Ich füge hier bei dass die Dichtung Admeto, wurde Händel componirte, und deren Verfasser bisher unbekannt war, ebenfalls von Aurelio Aureli stammt. Der ursprüngliche Titel ist *L'Antigona delusa d'Alceste*, die erste Musik dazu lieferte *Pietro Andrea Ziani*. Mit ihr wurde das Stück zuerst 1660 im Theater *S. Giovanni e Paolo* zu Venedig aufgeführt und in den folgenden Saisons mehrfach wiederholt.*) Händel's Oper kam 1727 auf dem Londoner Operntheater heraus. Die bedeutenden Kürzungen und Umstellungen, welche darin der Originaltext erfahren hat, beweisen, dass man damals das Zusammenstreichen des Dramas schon ebenso gut verstanden hat wie heute. Bezeichnend für Händel dürfte sein, dass die komischen Partien gänzlich entfernt sind. Weiter auf sich interessanten Vergleich einzugehen ist hier nicht der Ort.

Aureli dichtete auch einen Orfeo; es war sein siebenzehntes Stück. *Antonio Sartorio* setzte es in Musik und im Theater *S. Salvatore* zu Venedig führte man es 1672 zum ersten Male auf. Wie sonst Ziano für die entsprechende Dichtung Calzabigi's, so bietet dieser Orfeo die wirksamste Folie für das gleichnamige Stück des jüngeren Schriftstellers. Wenn möglich, ist es der hier aufgeführte Fasching noch toller. Orpheus und Eurydice, Aristeus, ein Bruder des Orpheus, Autonoe Tochter des Thebenerkönigs Cadmus, der Centaur Chiron, Hercules und Achilles als Schüler des Chiron, Antonies ein zweiter Bruder des Orpheus, von Chiron in der Heilkunde unterwiesen, Erinda, die alte Amme der Aristeus, Orillo ein junger thrakischer Hirt, Bacchus, Pluto und Thetis — dieser Haufen von Personen wird drei Acte hindurch in allen nur denkbaren tragischen, pathetischen, sentimentalen und burlesken Situationen durcheinander gequirlt, so dass dem Zuschauer endlich Hören und Sehen vergehen muss. Wie leicht wiegt solchen Verirrungen gegenüber die Einführung des Amor in Calzabigi's Drama, in welchem sonst nur Orpheus und Eurydice und der Chor auftreten. Wir heutzutage wollen nicht einmal mehr diese Allegorie ertragen. Aber die Grösse eines Fortschritts muss man vom damaligen Ausgangspunkte aus messen. Kein unpartheiischer Beurtheiler wird dann dem Calzabigi seine volle Anerkennung vorenthalten. Von der Zeit, in welcher er lebte, konnte er Unpartheilichkeit nicht erwarten; dieselbe stand zu sehr unter dem famosen Metastasio's. Man warf ihm auch vor, er sei ein Nachahmer der Franzosen, und bis auf den heutigen Tag wird diese Behauptung dem Arteaga nachgeschrieben, die sicherlich so schief wie möglich ist. Hat Calzabigi sich an die französische Oper angelehnt, so that er es nur in der Verwendung der scenischen Mittel. Aber auch hier war er kein gedankenloser Nachahmer; die Pracht seiner scenischen Bilder entspricht nur der Bedeutsamkeit der Handlungen, die er entwickelte. Die Einfachheit und Keuschheit, welche den Gang aller seiner Dramen auszeichnet, konnte er von den Franzosen nicht lernen; sie war sein durch das Studium der Antike wohlerworbenes Eigenthum.

*) Allacci ist unvollständig, wenn er nur von einer Wiederholung im Jahre 1670 redet. Wie ein mir vorliegender Originaldruck ausweist, fand 1677 ebenfalls eine solche statt. Dieses Jahr giebt auch *Galvani* richtig an in seinem vor zwei Jahren erschienenen Buche *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII*, S. 37. Als Beweis für die Beliebtheit der Opera Aureli's führe ich an, dass auch seine Medea in Atene (1775. Musik von *Antonio Zannettini*) nach Deutschland kam. Sie wurde 1686 und 1692 auf dem braunschweigischen Theater aufgeführt (s. Chrysander, Jahrbücher I, 217 und 229).

Calzabigi's Verhältniss zu Gluck war ein durchaus selbständiges und Gluck hat dies unumwunden öffentlich ausgesprochen. Seiner einmal gewonnenen Ansicht über das Wesen eines guten Operntextes und die vorschlagende Bedeutung der Poesie für das Ganze — *ut poesis erit musica*, sagte er frei nach Horaz — ist er lebenslang treu geblieben, auch nachdem Gluck die Verbindung mit ihm gelöst und sich den theatralisch mannigfaltigeren, aber weit weniger stilvollen Operntexten Du Rollet's zugewandt hatte. Es war eine der glücklichsten Fügungen, dass die beiden Männer sich begegneten. Der Sinn für das Einfach-Grosse war Gluck wie Händel eingeboren und wurde bei ihm durch die Berührung mit dem älteren Meister, die 1746 in London stattfand, zu entschiedenster Bethätigung angeregt. Ueberall in Gluck's bereits geschriebenen Opern begegnen uns Züge, ja ganze Musikstücke, die ihn in voller Eigenthümlichkeit und Grösse zeigen, und die er in seinen späteren Meisterwerken unbedenklich wieder verwerthen konnte und verwerthet hat. Ein Ganzes in dieser Art zu schaffen vermochte er aber erst, nachdem er den gleichgesinnten Dichter gefunden hatte. Es ist ein seltsamer Zufall — denn einen Zufall müssen wir es wohl nennen — dass die ersten beiden Opern Calzabigi's, Orfeo und Alceste, ihrer dichterischen Anlage nach auch Oratorien sein könnten. Sie enthalten, um die üblichen technischen Ausdrücke anzuwenden, keine Handlung, sondern eine Begebenheit, namentlich ist Alceste mit ihren breiten stillstehenden Scenen voll von echt oratorienhaften Momenten. Man mag Recht haben, dass die reichliche Verwendung des Chors in diesen Dramen dem Einflusse Gluck's auf Calzabigi zuzuschreiben sei, da der Musiker die Wirkung dieses Mittels höher zu schätzen wusste als der Dichter. Der Vergleich mit Händel wird dadurch um so leichter, und der Gegensatz um so schlagender. Dort charakteristische Musik, das eigentliche Merkzeichen der Gattung der Oratorium, hier die im engeren Sinne dramatische. Dass es der Tonkunst möglich ist, einen streng genommen undramatischen Vorgang durch ihre eignen Mittel zu einem dramatischen zu machen, hat Gluck in diesen beiden Opern und hernach noch einmal in der Armide auf's siegreich bewiesen. Gestützt auf dieses Vermögen konnte er getrost den Plan fassen, auch Dryden's Alexanderfest nach seiner Weise zu bearbeiten. Was aber Paride ed Elena betrifft, so sollte man von der Verwunderung, wie Gluck einen solchen Text habe componiren können, ablassen. Er ist ein durchaus eigenthümliches Erzeugniss berechtigter Opposition gegen die damalige Mode, eine von wahrer und einfacher Empfindung getragene Dichtung. Was die Hauptsache ist, er bot dem Musiker Gelegenheit, und es eine ganz neuen Aufgabe zu bewähren. In Paride ed Elena tritt uns auf dem Gebiete der Oper zum ersten Male der entgegen, was man später, allerdings in noch etwas weiterem Verstande, Localcolorit zu nennen sich gewöhnt hat. Im Oratorium hat Händel einige Male Ähnliches geboten, auf dem Theater war ein nationaler Gegensatz, wie der zwischen den Asiaten und Spartanern, etwas Neues. Und sicherlich gehört die Ausführung desselben zu Gluck's grössten künstlerischen Thaten. Jahn hat über diese Oper anfänglich ein hartes Urtheil gefällt, das er später mildern wollte, doch er dabei stehen blieb: Paride ed Elena könne für Gluck's eigenthümliche Kraft nicht zeugen. Ich glaube dagegen, dass selbst die Sologesänge zum Theil zu Gluck's schönsten und bedeutendsten gehören und kaum eine Arie gefunden werden kann, die es derjenigen Helena's *Donzelle semplici* an charakteristischer Schärfe und Originalität zuvorthut.

Rousseau soll einmal gesagt haben, die Charakterisirung der Helena durch Gluck sei allerdings bewunderungswürdig, nur leide sie an einem Anachronismus. Die Strenge der spartanischen Wesens stamme erst von Lykurg her und habe den Spartanern zur Zeit des trojanischen Krieges noch nicht ge-

eignet. Gluck's Antwort soll gewesen sein: er habe die Helena der Hector aufthauen wollen, die von Hector geachtet sei. Ist diese Geschichte wahr, so hat es sich in einer mehr getstreichen als zutreffenden Weise aus der Affaire gezogen. Nicht die Helena des Homer, sondern die des Ovid hat er gezeichnet, und diesen Charakter gefunden und für die dramatische Musik brauchbar gemacht zu haben, ist das Verdienst seines Dichters Calzabigi.

Der musikalische Schulunterricht in England und in Deutschland.

Den Verfasser des Artikels »Musik in Deutschland«, welcher in Nr. 48 der Allg. Musikal. Zeitung erschien, versuchte die bedeutenden Meister der Gegenwart anzuregen, Angriffen wie die des Mr. Hullah aufs »Vaterland« zu begegnen. Haben unsere bedeutenden Meister nichts Besseres zu thun? Und ist doch Mr. Hullah's Bericht von solchem Werthe, dass Deutsche oder Böhmen dabei wirklich verletzt werden können? Hätten die Behörden in South Kensington irgend einen gebildeten, hier ansässigen deutschen Musiklehrer über die Zustände des Musikunterrichts in Deutschland befragt, so wären dieselben jetzt ebenso klug darüber, als nachdem Mr. Hullah seine Erkundigungsreise gemacht.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass der Musikunterricht in deutschen Volksschulen sehr ungenügend und vieler Verbesserungen fähig ist. In kurzer Zeit wird hier in England in dieser Beziehung viel mehr geleistet werden als irgendwo. Aber was hat denn das mit Bach, Händel, Gluck, Haydn, Beethoven, Spohr und Wagner zu thun? Werden diese die grossen Meister in Folge des in Volksschulen genossenen Musikunterrichts? Könnte Herr Hullah wirklich in der Idee leben, durch besseren Musikunterricht in den Volksschulen Genies zu schaffen und endlich den Deutschen den Rang streitig zu machen? Hat Mr. Hullah wohl je sowohl darüber nachgedacht, ob denn jene grossen Meister überhaupt in den Volksschulen Musik lernten? Hat er nie nach Ungarn und Russland geschaut, Länder, die doch grössere Musiker aufzuweisen haben als England es bis jetzt hat, und fanden diese Meister Anregung in Volksschulen?

Angenommen selbst, dass der Musikunterricht in den Volksschulen ganz nach Mr. Hullah's Ermessen ertheilt würde, könnte es wohl annehmen, dass England dadurch zu grossen Meistern gewinnen würde? Ganz und gar nicht! Mr. Hullah vergisst, was dazu gehört, ein grosser Musiker zu werden und verkennt seine eigene Nation.

Ist denn das gute Lesen vom Blatte ein Beweis, dass der Leser ein guter Musiker werden müsse? Viele Hunderte von Schülern gehen alljährlich zur Royal Academy of Music und lernen gewiss tüchtig lesen und spielen, und wie viele grosse Meister hat dieses Institut seit seinem Entstehen geschaffen? Nicht einen Schatten der genannten grossen Männer! Und wenn der die Royal Academy nicht besser und ebensowenig tüchtige Privatlehrer, soll da der Unterricht in den Volksschulen es thun?

Die Kinder, die hier in England die Volksschulen besuchen, gehören zu der ärmsten Klasse, und nicht nur sträuben sich eine sehr grosse Anzahl der Eltern, die Kinder überhaupt zur Schule zu schicken, sondern würden sich wohl hüten, ein kostbares Kind dem Tonkunst mit widmen zu lassen. So früh als möglich werden die Kinder der Schule entzogen, um entweder bei einem Gewürzkrämer in die Lehre zu treten oder wohl ebenso häufig in den Strassen mit einem Schubkarren Kraut und Rüben zu verkaufen. Ein Bach oder Beethoven zu werden, dazu gehört doch wohl mehr, als die Kenntnisse dieser Kinder.

Nicht viel besser ist es mit der Mittel-Classe. Musik erfordert jahrelanges Studium und eben doch bezahlt es sich ja nicht. Viel besser, dass der junge Mann als Commis oder Buchhalter wird, es hat ja eladann ein sicheres Einkommen und Chancen. »We don't want Gloria post mortem«.

Der höchsten Classe kann man es wohl eher noch verzeihen, dass sie sich dem gründlichen Studium der Musik entzieht.

Mag denn der Herr Verfasser des Artikels »Musik in Deutschland« ohne Sorge sein. Die Mittel und Vorschläge des Mr. Hullah werden weder Deutschen, noch Böhmen, Russen oder Griechen Abbruch thun. Um aus England grosse Meister hervorgehen zu lassen, müssen bessere Wege angebahnt werden, als die des Mr. Hullah.

Leicht genug wäre es, doch England hat vor allen Nationen den Vortheil — money. Und sollten endlich die Behörden in South Kensington mit besseren Rathe gepflegt werden und England auch grosse Meister schaffen, dann bedarf es doch sicherlich keines Neider. Wo immer die grossen Meister herkommen mögen, die Welt wird sie stets in Ehren halten, ohne einen besondern auf Nationalität zu legen.

Was namentlich die Manier des Mr. Hullah betrifft, »die musikalische Macht der Deutschen zu verlachen und zu verspotten«, so passt darauf ganz gut das alte Sprichwort: »Plappern gehört zum Handwerke«.

A. J.

Anmerkung. Wenn der in London lebende Herr *A. J.* aus eigenem Anschauung bestätigt, dass der musikalische Schulunterricht dort schon jetzt besser ist und in kurzer Zeit »viel mehr leisten wird als irgendwo« — so ist das eine Thatsache, welche keineswegs unterschätzt werden darf. Denn die Schule dürfte hierin doch am Ende eine grössere Bedeutung haben, als Herr *A. J.* ihr zugestehen mag. Nur keine Illusionen hinterher! Das Genie fällt nicht vom Himmel, sondern entsteht auf immer beständig bereitetem Boden.

D. Red.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Drei Sonaten nach Instrumental-Concerten von **G. F. Händel** für Pianoforte und Violoncell bearbeitet von **August Lindner**. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1880.) 3 Hefte, jo *ℳ* 2. 50 bis *ℳ* 3. —.

Die Formen, in welcher augenblicklich componirt und allgemein musikalisch gedacht wird, sind von denen Händel's so abweichend, dass sie diesen mehrfach geradezu widersprechen. Ein natürliches Verständniss der Händel'schen Musik ist deshalb in unserer Zeit nicht vorhanden. Erscheinen trotzdem immerfort Bearbeitungen oder Arrangements seiner Werke, so kann die Ursache davon nur in der unverwüstlichen Frische dieser Musik gefunden werden.

Herr A. Lindner hat »drei Sonaten« aus »Instrumental-Concerten« gewählt und doch für Violoncell bearbeitet. Bedenkt man, mit welcher Vorliebe Händel selber dieses Instrument gebraucht hat und wie leicht sich überhaupt seine Melodien von einer Stimme und Lage in die andern versetzen lassen, so wird man leicht glauben, dass unter den Händen eines so vorzüglichen Technikers sehr Erfreuliches sich gestaltet. Dieses gute Vorurtheil bestätigt sich nähere Durchsicht denn auch vollkommen. Von willkürlichen Zusätzen scheint Herr Lindner kein Freund zu sein, denn selbst Triller, welche er hie und da anbringt, ohne sie in den Originalangaben zu finden, setzt er in Klammer. Das ist im Allgemeinen gewiss die einzig richtige Stellung, welche der Bearbeiter einer solchen Musik gegenüber sich ehmen muss. Im Einzelnen möchten wir dahin doch bemerken, dass früher manche kleinen Verzierungen gemacht wurden, welche nicht ausgeschrieben, ja nicht einmal angedeutet waren. Namentlich war man bei Cadenzen mit dem Triller sehr liberal. Hierin hätte der Bearbeiter immerhin noch weiter gehen können. Als Beispiel wählen wir den Schluss der Sarabande

seines ersten Stückes welches im Original (s. Bd. 21 der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft S. 169) so



lautet übrigens so setzt es Herr Lindner einmal für Violoncell



ein andermal für Clavier nebst oben beigefügten Triller. Es kann nun keinem Zweifel unterliegen, dass die Stelle niemals in dieser simpeln Weise ausgeführt ist. Man schrieb aber dergleichen nicht nieder, weil die Notenschrift sich früher nur auf das Hauptsächlichste beschränkte und weil man dem einzelnen Spieler hier freie Hand lassen wollte, um seine Grazie zu zeigen. Das wenigste, was man bei derartigen Stellen anbringen

konnte, war ein Triller mit Vorschlag . Dies nur zur

Erinnerung, dass Freiheit des Cantilene und Reichthum der Harmonie in der recht verstandenen Originalgestalt dieser Musik schon in viel höherem Masse vorhanden sind, als sie jemals durch willkürliche moderne Zuthaten erlangt werden könnten.

Die erwähnte Sarabande ist zugleich ein treffliches Beispiel um die Art zu veranschaulichen wie Herr Lindner mit den einfachsten Mitteln eine höchst glückliche Mannigfaltigkeit zu erzielen weiss, ohne die Händel'sche Form irgendwie aufzugeben. Es bezieht sich dies auf die Reprisen — das Nähere wolle man in der betreffenden Musik selber nachsehen. Es verlohnt sich wahrlich der Mühe, mit diesen Stücken eine nähere Bekanntschaft zu machen.

Bei einer durchweg so gelungenen Arbeit müssen wir bedauern, dass die Stücke nicht genauer benannt und nachgewiesen sind. Der Titel »Sonaten« ist nicht der richtige, man nannte sie »Concerte« und unter diesem Namen (als Concerti grossi) sind sie auch von Händel publicirt. Bekannt waren sie früher als Oboe-Concerte. Mit dem rechten Namen wäre auch die rechte Quelle zu nennen gewesen. Sämmtliche drei Concerte sind in der Originalgestalt im 21. Bande der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft gedruckt. Es ist doch wohl dankenswerth, dass Jedem hierdurch die schönen Stücke in reinlicher Gestalt zugänglich gemacht sind, und eine Angabe dieser Edition als Quelle ist sicherlich das geringste, was man von denen erwarten kann, welche dieselbe für ihre Bearbeitungen benutzen. Chr

---

Die Wiener Hofoper.

Das grosse Wort ist gelungen: der Hofkapellmeister aus Wiesbaden, Herr Wilhelm Jahn, ist Director der Wiener Hofoper geworden. So verkünden die Blätter vom 21. October. Uns und ihm ist nur zu gratuliren.

Ausser einer fixen Jahresgage von zehntausend Gulden, freier Wohnung im Opernhause und dem obligaten Dienstwagen hat der neue Director Anspruch auf eine Jahrespension von 3000 fl. bis zur Dauer von 6 Dienstjahren; mit dem siebenten Jahre seiner Thätigkeit steigt die Jahrespension auf 4000 fl. Wahrscheinlich tritt derselbe seine Stellung mit 1. Januar an.

Wir wollen die langen Verhandlungen bis zum endlichen Abschluss dieses epochemachenden Engagements nicht recapituliren, doch können wir mit Stolz und Zuversicht auf eine Aeusserung hinweisen in No. 4 d. Bl., worin wir deutlich ge-

sprochen ausgesprochen, dass eine solche Kraft, wie sie zur Zeit Wiesbaden besitzt, unserem Institute vor allem Noth thue *)

Die Mozartwoche gab uns die Veranlassung frei aus der Brust zu sprechen und als einziges Remedium für unerhoffende bessere einem Hoftheatern würdige Zustände auf einen musikalischen Director, wie es eben Jahn ist, hinzuweisen.

Wenn wir bisher über die hiesige Oper geschwiegen, so wussten wir warum. Ein epochemachende Factum hat uns die Zunge gelöst, und wir werden — dass sind wir sicher — bald bessere, d. i. von echt künstlerischem Geiste inspirirte Vorstellungen zu registriren haben. Möge es Herrn Jahn, der ein »Oesterreicher« draussen zu Ehren gelangt, in seinem Vaterlande so gefallen, dass er es nie wieder verlassen wolle.

H J Vincent

*) Unser Referent hat in der That früher als irgend ein Anderer auf den betreffenden Operndirector hingewiesen. D. Red.

Musikalisches aus London.

Das siebente dreyjährige Händelfest im Krystallpalaste. — Die Musik. — Die Concerte.

(Nach dem Feuilleton des Journal des Débats.)

Erster Artikel.

Im vorigen Jahre feierte man Händel in Birmingham, im heurigen hat man ihn in London gefeiert. Wenn er weder in London noch in Birmingham gefeiert wird, so feiert man ihn in Manchester. Händel und Mendelssohn, *Messiah* und *Elias*, das sind die populärsten Namen, die bewundertsten Werke jenseits des Canals. Und es reicht nicht einmal hin, zu sagen dass man sie bewundere: man hört sie sogar mit einer gewissen Andacht an. An den Tagen der grossen Festlichkeiten geht das Publikum in das Concert, wie man Sonntags in die Kirche geht. Es fehlt nur wenig, und man kniete bei gewissen Stellen nieder. Spotten wir darüber nicht, es ist etwas Rührendes um diese zweier Musikern dargebrachte Huldigung, welche auf englischem Boden lebten und von denen überdies einer den grössten Theil seines Lebens dort zugebracht hat. Wenn die Engländer Mendelssohn Deutschland überlassen, so behalten sie Händel für sich: sein Ruhm strahlt über England, er gehört ihnen an.

Aber es giebt noch einen anderen Musiker, einen Meister ersten Ranges, der ebenfalls in England lebte, der eigens hinkam, um eines seiner Meisterwerke aufzuführen und der dort starb. Diesen scheinen die Engländer einigermassen zu vergessen. Ich weiss wohl, dass Weber nur einige Monate unter ihnen verweilte, aber schliesslich gab er ihnen den »Oberon«, und das will etwas heissen. Warum bringt nicht am 5. Juni jedes Jahres, dem Jahrestage von Weber's Tod, das Covent-Garden-Theater, auf welchem »Oberon« zum ersten Mal aufgeführt wurde, dem Andenken des berühmten Componisten eine feierliche Huldigung dar?

Mein Gott! was gehörte denn viel dazu, dass die erste lyrische Bühne Londons nach einem halben Jahrhundert des Vergessens eine solche Erinnerungsfeier zu Stande brächte? In der That nur sehr wenig: nichts weiter als dass Mme Patti, die allmächtige Adelina Patti, diejenige, welche in Covent-Garden die »Stuarts« zur Aufführung bringt, eine Vorliebe für die Rolle der Rezia fasste.

Es ist ein prachtvoller Anblick, die auf der Estrade des Sydenhamer Palastes gruppirten 3000 Executirenden! doch, was sage ich 3000! Man zählt nahezu 3000 Sänger und mehr als 400 Orchester-Mitglieder! Unter den ersteren befindet sich

überdies eine sehr grosse Anzahl solcher, die aus den entferntesten Punkten Englands, aus Schottland und Irland herbeiströmen. Diese machen die Reise auf eigne Kosten; sie sind blosse Dilettanten, aber solche, von denen manche den besten Künstlern gleichkommen. Und wenn man über das wundervolle Ensemble der Aufführung staunt, so erfährt man obendrein, dass, um zu diesem Resultate zu gelangen, eine Probe genügt. Aber es lässt sich auch mit dem Commandostabe des Sir Michael Costa nicht scherzen! Dieser Chef weiss sich in Respect zu setzen, und niemand wird sich beifallen lassen, seine Autorität zu bestreiten. Hat ihn doch die Königin geadelt.

Fürwahr, die Aufführung war so vollkommen, als sie nur sein konnte, nachdem die Ziffer der Ausführenden und der zu gebotene Raum nur einmal gegeben waren. Indessen habe ich doch sagen hören, sowie in dem verbreitetsten und angesehensten Journale, dem Daily Telegraph, gelesen, dass es sehr zu wünschen wäre, dass das Chorpersonal, das übrigens gegenwärtig grösstentheils aus Londoner Sänger zusammengesetzt ist, sich ausschliesslich von London aus recrutirte.

Gleichviel, die Wirkung ist köstlich und ergreifend für diejenigen, welche sich ihrer zum ersten Mal erfreuen. Ich spreche vornehmlich von dem Vocaltheil, der bedeutend grossartiger war als der des Orchesters. Und dann, welche Zuthaten, welche Veränderungen hat nicht Händel's Instrumentation erfahren, seit Mozart zuerst daran rüttelte! Nicht allein die Trompeten und Posaunen sind hinzugefügt worden, sondern auch die Pauken, Becken und Trommeln! Und als wir uns über solche Kühnheit erstaunt zeigten, hat man uns geantwortet, es sei unerlässlich, es sei absolut nothwendig, es sei der Fall einer »force majeure« gegeben gewesen. Es kommen in der That Momente vor, wo alles den viel Lärmen macht. Und in diesen Momenten geschieht es auch, dass Zuhörer, welche der Anstrengung einer anhaltenden Aufmerksamkeit unterlegen sind, aus ihrem Schlummer wieder erwachen.

Am ersten Festtage traten 81 321 Personen in den Krystallpalast, und diese Ziffer hat sich bei den folgenden Concerten eher vermehrt als vermindert. Im ersten Concerte wurde der »Messias« aufgeführt; das Programm des zweiten Tages war mit einer Auswahl aus verschiedenen Oratorien und anderen Werken Händel's ausgestattet, von denen wir nennen: »Judas Maccabäus«, »Semele«, »Acis und Galathea«, »Joseph und seine Brüder«, »Salomon« und das »Alexanderfest«; endlich der dritte Tag war der Aufführung von »Israel in Aegypten« gewidmet.

Es würde zu lange dauern, alle Festlichkeiten die Revue passiren lassen oder auch nur aufzählen zu wollen, welche seit dem ersten zur Erinnerung an Händel's Geburt am 26., 27. und 29. Mai zu London abgehaltenen Feste in der Westminster-Abtei und in dem Pantheon der Oxfordstreet stattgefunden haben. Keines dieser Daten stimmt aber, was ich nur im Vorübergehen bemerken will, genau mit dem Geburtstage des grossen Tonsetzers überein. Wenn ihn die alten Biographen im Jahre 1684 geboren sein lassen, so wurde seitdem von so vielen dieser Irrthum berichtigt, auch Fétis hat denselben in der zweiten Ausgabe seiner »Biographie universelle des musiciens« beseitigt. Händel ist vielmehr zu Halle am 23. Februar des Jahres 1685 geboren, und das erste Centenarium seiner Geburt hätte also auch im Jahre 1785 gefeiert werden müssen.

Gehen wir zur ersten im Krystallpalaste am 15., 17. und 19. Juni 1857 veranstalteten Festfeier über. Dieselbe wurde von der Gesellschaft für heilige Musik organisirt; der Chor zählte 2000 Stimmen, das Orchester 396 Instrumentalisten. Die Hauptsolisten waren: die Damen Clara Novello, Rudersdorf, Dolby, welch Letztere seitdem den französischen Violinisten Prosper Sainton geheirathet hat; die Herren Sims Reeves, Montem Smith, Weiss und der berühmte Tenor Formes. Eine Orgel von grossen Dimensionen war eigens für diese Gelegenheit auf der Höhe der weiten Estrade aufgebaut worden, und die Oberleitung der Aufführung wurde dem Herrn Michael Costa, gegenwärtig Sir Michael Costa, übertragen.

Dieses Fest, dessen Programm die Oratorien »Messias«, »Judas Maccabäus« und »Israel in Aegypten« enthielt, hatte einen sehr bedeutenden Erfolg; aber es war nur eine vorläufige, eine Versuchs-Feier. Es handelte sich darum, zu ermitteln, ob die Räumlichkeit des Krystallpalastes wirklich, wie dies die Organisatoren des Festes behaupteten, das für eine musikalische Aufführung von solcher Bedeutung geeignetste Local sei. Der Versuch war entscheidend, den Umstand ausgenommen, dass man gewisse Resonanz, ein leichtes Ineinanderklingen insbesondere bei den Stücken von raschem Tempo sich bemerklich machte, dem man später abhalf. Wenigstens half man ihm nach dem Maass der Möglichkeit ab. Indess ich glaube, dass es in dieser Hinsicht kaum je zur wünschenswerthen Vollkommenheit gebracht werden kann. Man wird den Saal des Sydenhamer Palasts nie zu einem wahrhaften Concertsaal machen können, zu einem Saale, in welchem die Musik wie zu Hause ist, wo der Zuschauer sowie eines imposanten Anblickes und eines grandiosen, durch eine immense Phalanx von Sängern hervorgebrachten Effects sich erfreuen kann. Die Details, insbesondere jene des Orchesters, werden dort stets unbemerkt vorüber gehen, und es wird bei einiger Entfernung von der Estrade stets nöthig sein, sich mit Hörrohren zu bewaffnen, um die Solisten hören und mit Vergrösserungsgläsern, um sie sehen zu können. Es dürfte indessen, insbesondere Musikern gegenüber, kaum nöthig sein, von den Unzukömmlichkeiten so umfangreicher Säle, sowie der Anhäufung einer so grossen Anzahl von Instrumentalisten und Sängern auf derselben Estrade zu sprechen.

Aber diese Unzukömmlichkeiten werden gewöhnlich von Unternehmern nicht berücksichtigt, welche auf die Grösse der Einnahmen sehen. Ich habe bereits bemerkt, dass mehr als 80 000 Personen an jedem der drei Abende den modernen Händelfesten anwesend waren.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte

Leipzig.

Zweites Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses fand am 9 October statt und brachte an Orchester-Werken Joh. Seb. Bach's Suite in D und L. van Beethoven's zweite Symphonie in D. Beide Werke wurden unter Herrn Kapellmeister Reinecke's verständnissvoller Leitung vortrefflich gespielt. Herr Hofopernsänger Emil Götze aus Dresden legte den Schwerpunkt seiner Leistungen in Méhul's Arie »Ach! mir lächelt umsonst hold« aus »Joseph« und erwarb sich damit, sowie mit den Liedern »Und nun endlich die Stunde kam« von Hartmann, »Dein Angesicht« von Schumann und »Frühlingslied« von Mendelssohn-Bartholdy wohlverdienten Beifall. Wir können uns indessen mit der Wiedergabe von Mendelssohn's »Frühlingslied« nicht einverstanden erklären, weil uns das »Herauspressen« der hohen Töne nicht nur bedenklich, sondern geradezu unschön erscheinen wollte. Wie leicht hätte der von der Natur mit so reichen Mitteln ausgestattete Sänger diesem Uebelstande begegnen können. Herr Lauterbach aus Dresden interpretirte mit virtuoser Meisterschaft Carl Goldmark's Violin-Concert. Das Concert war für Leipzig neu und wir sind dem Dresdener Herrn Concertmeister für die Vorführung der Novität dankbar. Der erste Allegro-Satz hat uns am meisten befriedigt, wohingegen der zweite Satz (Air) und das Finale unserer Meinung nach an Werth bedeutend zurückstehen und dem entsprechend weniger zündeten. Herr Lauterbach erzielte einen namhaften Erfolg, der indessen mehr seinem ausgezeichnet vorzüglichen Spiel, als der vorgetragenen Novität gegolten hat.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 3. November 1880. | Nr. 44. | XV. Jahrgang.

Die historischen Grundclassen der christlich-abendländischen Musik bis 1600.

Von Dr. Guido Adler.

Die Entwicklung der Tonkunst ist organisch. In stetiger Aufeinanderfolge reiht sich ein Entwicklungsmoment an den andern an, um den Organismus zur Vollendung zu bringen. Die einzelnen Erscheinungen können von verschiedenen Gesichtspunkten aus betrachtet werden. Der geschichtlichen Darstellung zunächst liegend ist derjenige, welcher die Erscheinungen nach ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge sichtet. Auf diese Weise ergeben sich Zeitabschnitte, die in der Entwicklung der Tonkunst deshalb von hervorragender Bedeutung sind, weil neue Erscheinungen in ihnen zu Tage treten. Als ein in der Entwicklung der christlich-abendländischen Tonkunst wichtiger Zeitpunkt wird von hervorragenden musikhistorischen Forschern das Jahr 1600 bezeichnet. Inwieweit diese Annahme berechtigt ist, liegt ausserhalb der vorliegenden Untersuchung. Innerhalb der diesem Jahre, oder genauer, dieser Epoche — da ja die Neuerungen geschehen innerhalb des letzten Viertheils des 16. und des ersten Viertheils des 17. Jahrhunderts — vorangehenden Zeitabschnitte können mehrere, von dem gesammten unterschiedenen Gesichtspunkte behufs Sichtung des Stoffes geltend gemacht werden.

Schon die mittelalterlichen Musikgelehrten suchten nach einer alle Tonproducte umfassenden Eintheilung. So theilt Theodoricus de Campo*) (Coussemaker »Scriptores« 3. Band) die Musik in *naturalis* (Natur-) und *artificialis* (Kunst-Musik). Die Naturmusik zerfällt in 1) **mundana** (Weltmusik), die in *elementis* (den Elementen), in *temporibus* (Zeitabschnitten) und in *stellis fixis errantibus* (in den nach damaliger Anschauung sich bewegenden Fixsternen) liegt, die wir mit dem, dem Alterthum entlehnten Namen der Sphärenmusik zu bezeichnen pflegen; 2) **humana** (menschliche), die wieder in drei Unterabtheilungen und zwar in die a *humoribus corporum* (körperlichen Sensibilitäten), *in virtutibus animae* (seelischen Eigenschaften) und *in conjunctione animae et corporis* (den mit einander vereinigten genannten Eigenschaften) liegende zerfällt, und endlich 3) **sonalis** (die Vereinigung von Tönen im unterirdischen Sinne), die *in vocibus animalium naturalium et instrumentorum* (aus den Tönen der lebenden Wesen und der Instrumente) besteht. Die *artificialis*, also die eigentliche Kunstmusik, *quae arte et ingenio excogitatur* (die in der künstlerischen Phantasie erdacht ist), hat zwei Abtheilungen: 1) **armonica**, *quae condonatis vocum vel motus vocum est* (die harmonische, ein Resultat der tonlichen Verbindungen und Bewegungen), welche wieder in die a) *prosaica* (mit Prosatext), b) *metrica* (mit gebundenen Worten), c) *rithmica* (die musikalisch rhythmische) oder nach einem allgemeineren zeitlichen Eintheilungsprincip in die a) *commensurabilis* (ungemessene) und b) *mensurabilis* zerfällt. Von der letzten Eintheilung wird noch ausführlich gesprochen werden.

Die zweite Abtheilung der Kunstmusik ist die **instrumentalis**, die ihre Unterabtheilungen nach der Verschiedenheit der Klangerzeugung erhält, nämlich a) *cytharizantium instrumentis sonantibus per cordas* (der Instrumente mit Saiten), b) *tibicinantium instrumentis per ventum* (der Instrumente, die durch Wind), c) *pulsantium instrumentis pulsu atque percussione* (die durch Stoss und Schlag Klänge geben).

Diese scholastische Eintheilung ist trotz ihrer Ungenauigkeit und Inconsequenz deshalb bemerkenswerth, weil sie sich der Verhältnisse der Natur- zur Kunstmusik zurecht zu legen sucht. In einer historischen Classificirung dürfte dieses Unterscheidungsmoment wegfallen. Denn nur in einem Theile der Naturmusik, in dem von der Tonkunst *divers* (?) Theile der **Volksgesänge**, könnte eine Gegenstellung gegen den Kunstgesang zu suchen sein. Ueber diesen kann aber die Wissenschaft bis heute keine vollständige Auskunft geben.

In keiner Hinsicht zeigt sich der Einfluss der Naturgesänge auf die Tonkunst mächtiger als in den in der letzteren hervortretenden **nationalen** Unterschieden. Nichtsdestoweniger wäre eine Hauptclassificirung der Tonkunst nach Nationen nicht gerechtfertigt, weil, wenn auch zu verschiedenen Zeiten je eine oder die andere Nation mehr in den Vordergrund tritt, die rein musikalischen Wirkungen dieser theilweisen nationalen Blüthezeiten sich nur in gewissen tonlichen Idiotismen äussern, wie z. B. in der krystallinischen Schlussform (Cadenz) der Niederländer oder der Italiener. Die gegenseitigen Wechselbeziehungen und Wechseleinflüsse der einzelnen Schulen sind aber so bedeutend, dass eine systematische Grundeintheilung nach Nationen sich diese gänzlich erweist. Bei den musikalisch hervorragenden Nationen, den Deutschen, Engländern, Franzosen, Italienern, Niederländern und Spaniern, treten die einzelnen Musikgattungen zumeist primär auf und derart, dass man zwar von einem edlen Wettstreite, dem Kunstideale sich zu nähern, aber weiter von einer nationalen Zerklüftung, noch also von Grundunterschieden in Betreff der Ausbildung der Tonkunst sprechen kann.

Nicht weniger ungünstige Eintheilungsprincipe sind die

*) Eine ähnliche Eintheilung giebt auch Johannes Cotton im »Tonarchitectum musices« 1270 und 1190.

Sonderungen der musikalischen Erzeugnisse nach ihrer Entstehung und dem ihnen zu Grunde gelegten Zweck. In beiden Fällen liegt das bestimmende Princip ausserhalb der specifisch musikalischen Differenzen. Ein religiösen Zwecken wahrhaft dienendes Stück wird sehr genau unterscheidbar sein von einer zum Tanz bestimmten Weise. Nichtsdestoweniger sind auch hier die musikalischen Unterscheidungsmomente nicht zu verwechseln mit der denselben zu Grunde liegenden Veranlassung. Den dissonirenden Todtenlitaneien (*Contrapunctus falsus*), welche zuerst darin bestanden, dass zu einer Hauptstimme Secunden oder andere ähnlich klingende Intervalle hinzutraten, folgten in ununterbrochener Reihe (noch nach bei Palestrina) ähnliche allmälig aber minder herbe Versuche, der Trauer Ausdruck zu geben. Die Trauermessen und Trauermotetten bilden neben den politischen oder Staatsmotetten eigene Abarten der Messen respective Motetten. Die bezeichnenden Züge derselben liegen aber vorzüglich in gewissen äusserlichen Absichten, berechtigen aber ebensowenig zu einer rein musikalischen Classificirung, wie die Eintheilung der Lieder in Wein-, Jagd-, Wander-, Frühlings-Lieder u. s. w. In gewisser Beziehung zwar specifisch musikalischer Standpunkte aus betrachtet gehören die Unterscheidungen der Troubadour-, Minne- und Meister-Gesänge hierher und nicht in musikalische Kategorien. Denn der musikalische Unterschied derselben liegt darin, ob diese Stellen resp. Gedichte im strengen Anschlusse an das Wort in Ton gesetzt oder aber, wie der Kunstausdruck lautet, »durchcomponirt« wurden, wie es bei dem Leich der Fall war.

Im Allgemeinen tritt das Verhältniss des Textes zu der Musik nicht in dem Grade hervor, wie in der Musik nach 1600, ausgenommen in einer Seite: der Stellung des Metrums zum Rhythmus, wovon weiter unten gesprochen werden soll. Gesänge mit verschiedenen Texten in den verschiedenen Stimmen, die eine mit einem kirchlichen, die andere mit einem weltlichen ja mit verschiedenen Texten und Weisen in einer Stimme, wie die deutschen Liederquodlibets, waren nicht nur nicht selten, sondern sogar sehr beliebt. Auch Gesänge ohne Worte, wie anfangs die Sequenzen, denen erst nachher Prosatext, endlich gebundene Worte unterlegt wurden, ferner Gesänge mit oder ohne Text, Conductus und Organum, bestätigen das Gesagte. In kleineren Zügen zeigt sich manchmal die Willfährigkeit dem Texte dienstbar zu sein, wie in Gesangsmalereien, Imitationen von Vögeln, Schlachten und Strassenszenen und ähnlichen charakteristischen Dingen. Gegenüber der dramatischen Darstellung zeigt die Tonkunst bis 1600 eine Enthaltsamkeit, welche gerade das Hervortreten der dramatischen Richtung um diese Zeit desto greller erscheinen lässt. Wenn auch »dramatische Stellen« hier und da zum Vorschein kommen, so sind es eben nur Stellen, wie wenn z. B. ein Tondichter den französischen König um eine Pfründe anspricht und dann seine Bitte in einer Composition von allen Stimmen hintereinander traurig stöhnen lässt. In wieweit solche und ähnliche Stellen aber dramatisch zu nennen sind, ist nach dem jetzigen Stande der Wissenschaft nicht zu sagen. Hier wird also ein Ankerpunkt für eine Classificirung auch nicht zu finden sein.

Der Entstehung nach können auch die Tonerzeugnisse in frei improvisirte und in entweder auf mündlicher oder auf schriftlicher Tradition beruhende eingetheilt werden. Die frühesten Gesänge der ersteren Gattung waren die Gemeindegesänge, welche von Einzelnen in den religiösen Versammlungen angestimmt wurden. Allmälig lenkten sich dem Gesange, und die Improvisation beschränkte sich vorzüglich auf die Setzung einer oder mehrerer Stimmen zu diesem traditionellen Gesange. Der improvisirte Discant wurde aus dem niedergeschriebenen Discant, der *Contrapunctus a mente* oder *Cantus supra librum* (der improvisirte Contrapunkt) von dem *Contrapunctus factus* (dem niedergeschriebenen Contrapunkt) noch in späterer Zeit unterschieden. Aber auch die Mischgattungen aus *res facta* und *Cantus supra librum* (dem improvisirten und niedergeschriebenen Contrapunkt) waren geläufig. In der weltlichen Musik bestand das Widerspiel — hier auf die Tonkünstler übertragen — zwischen *Cantori a liuto*, die den Gesang mit Lautenbegleitung improvisirten, gegen die *Cantori a libro*, welche niedergeschriebene Gesänge vortrugen. Nach diesem Ueberblicke über die ausserhalb des Wesens der Tonkunst liegenden Classificationsversuche kommen nunmehr jene Gesichtspunkte in Betracht, welche die specifisch tonischen Unterschiede unter einheitliche Gruppen zu bringen bestrebt sein sollen.

Vor Allem tritt da die Tonalität auf, das nach Hermann Finck jene gewisse Beschaffenheit der Melodie ist, kraft deren ihr Auf- und Absteigen nach gewissen Regeln geordnet ist, gemäss welchen wir jeden Gesang (es nennt nur den Gregorianischen) am Anfang oder in der Mitte oder zu Ende beurtheilen u. Die gesetzmässige Umgrenzung jeder kirchlichen Weise erhob sich von den einzelnen Unterscheidungen zu immer grösserem Umfange. Der diatonischen Folge der authentischen*) und plagalen**) Tonreihen, wie dieselben anfangs als unverrückbare Grundlage den Umfang (*ambitus*) eines jeden Kirchengesanges bestimmten, deren jedem ein bestimmtes Intervall als denselben charakterisirende Repercussion zukam, gesellten sich bald Combinationen der Tonreihen (*Toni mixti*), insbesondere Zusammensetzungen plagaler und authentischer Tonreihenfragmente, sowie auch die weder den authentischen noch den plagalen Tönen entschieden verwandten Neutraltöne (*toni neutrales*), das weiteste in der Untersuchung der verschiedenen Tonreihen gingen die »unechten (*notheae*) Antiphonen«, deren Anfang, Mitte und Ende je einem Tonus angehören. Während diese Gesänge auf der ursprünglich bestimmten Tonhöhe als regelmässige Gesänge (*cantus regularis*) aufgeführt worden waren, wurden in Folge der allmälig genaueren Bestimmung der absoluten Tonhöhe, dem Gesange nach der Einführung der die ursprüngliche Anzahl der Töne überschreitenden musica acquisita auch auf anderen Tonstufen in der ihnen nach ihren Intervallen genau zukommenden Tonfolge intonirt (*Cantus der toni transpositus*). Diese Transpositionen der Musikstücke auf andere Stufen, anfangs zumeist auf die Quint oder Quart, brachten die zwischen den diatonischen Stufen liegenden Halbtonstufen zu Gebote. Die Einführung dieser Zwischentöne und die unabweisliche Forderung der mehrstimmigen Musik nach dem *Subsemitonium*, d. i. dem Halbtone unter dem jeweiligen Grundton (*C* der Grundton, *H* Subsemitonium, *H* Grundton, *Ais* Subsemitonium) durchbrach die strengen Octavengattungen und ebnete unter dem Namen der musica ficta unserer modernen Dur- und Molltonalität immer mehr den Boden.

Anmerkung. Tinctoris Definition der musica ficta erhielt in Folge zweier anscheinend gering abweichenden Lesarten ganz verschiedene Deutungen bei Heinrich Bellermann »Uebersetzung und Erläuterung des *Terminorum musicae diffinitorium Joh. Tinctoris*« in Chrysander's »Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft« Leipzig, Breitkopf und Härtel 1863, S. 60, und bei A. W. Ambros »Geschichte der Musik« Leuckart, Leipzig 1868, II. Band, S. 154. Bellermann liest und übersetzt: *ficta musica est cantus praeter regularem manus traditionem editus.* — Die »erdichtete oder transponirte Musik« nennt man den Gesang, der regelrechten Transposition der Hand (d. i. der Guidonischen Tabelle) verlassen Gesang. Ambros: *ficta musica est cantus praeter regularem manus traditionem editus.* — Fingirte Musik ist jene ausserhalb der regelmässigen Hand (d. i. des Systems) bis daj vorgetragene Gesang. Während Ambros die *ficta musica* nach Tinctor als einen Gesang mit chromatischen Zwischentönen zwar

*) DEFGAHCD EFGAHCDE
FGAHCDEF GAHCDEFG

**) AHCDEFGA HCDEFGAH
CDEFGAHC DEFGAHCD

nicht im Sinne der chromatischen Musik, sondern nur als einen Gesang ansieht, dessen Diatonik durch gewisse unabweisbare Forderungen des Ohres nach Subsemitonien u. dgl. durchbrochen wurde, und diesen Unterart der musica ficta eine zweite Art in der transponirten Musik entgegen stellt, deutet Bellermann die Definition Tinctor's nur nach der letztgenannten einzigen Art, der transponirten Musik. Die Definitionen des Hermann Finck und des Nicolaus Listenius sind in dem Sinne der Bellermann'schen Auffassung verfasst. Das mir vorliegende Exemplar des Diffinitorium aus dem Archive der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, welches nach der Vermuthung Kiesewetter's (übereinstimmend mit Burney) in den 1470er Jahren in Neapel, nach der Vermuthung Anton Schmid's in den 1490er Jahren Treviso (d. i. Treviso per Gerardus de Flandria) gedruckt sein soll, lässt in Folge der Abkürzung des Wortes proprie resp. proprie in p'ter beide Lesearten zu.

Zwar nicht als eine eigene Classe, dennoch als Keime einer selbständigen Classe der chromatischen Musik sind bis 1600 einzelne Erscheinungen zusammen zu fassen. An den ersten theoretischen Versuch des Marchettus von Padua (in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts), welcher einen und denselben Ton colorirt, indem er ihn in seinen chromatischen Ober- oder Unterhalbton führt, schliessen sich vereinzelte praktische Versuche an, welchen aber erst im 16. Jahrh. eingehendere Beachtung zu schenken ist, wie z. B. Orlando Lasso's »Prophetiae Sybillarum 4 voc. chromatico more singulari confectae industria«. Diese Versuche verdanken mehr den Anregungen der des Praktikers in den Ohren liegenden Theoretiker als einem selbständigen, inneren Triebe der Praktiker ihre Hervorbringung. Erst gegen das Ende dieser Zeitperiode trat diese Musikgattung insbesondere in Folge der Bestrebungen Nicolo Vicentino's und Don Gesualdo's Principe da Venosa als eine selbständigere auf. Ihre Ausbildung gehört einer späteren Zeit an.

(Fortsetzung folgt.)

Carl Maria von Weber.

Persönliche Erinnerungen.

Ein mächtiges Gegenstück zu den letzten zehn Jahren der italienischen Oper zu Dresden, eine weltgeschichtliche Erscheinung für die Musik war gleichzeitig Carl Maria von Weber, der königl. sächs. Kapellmeister an der deutschen Oper. Jetzt ist das Ergebniss seiner Leistungen für die Musik sehr leicht zu übersehen. Die Wirkung hat ihre Macht erprobt, kann man mit Augustinus sagen; sein Name ist in der ganzen Welt bekannt geworden. Aber dieser Erfolg wurde ihm nicht leicht, und es ist höchst merkwürdig, den Entwickelungsgang seiner Wirksamkeit und Geltung beobachtet zu haben. Er wurde von Prag nach Dresden berufen, wo er und seine früheren Werke, auch die so schönen Claviercompositionen, sehr wenig bekannt waren. Seine frühere komische [?] Oper »Silvana«, die sehr wirkungsvoll sein soll, ist wohl in Dresden nicht zur Aufführung gekommen. Sein Talent auch zum Komischen zeigt sich in der Rolle des Kilian im »Freischütz«. Er war wie die meisten der neueren grossen Tonkünstler ein Mann von grosser, auch wissenschaftlicher Bildung, auch ein gewandter, schlagfertiger Schriftsteller, dabei ein Mann von ausserordentlicher Thatkraft, freilich seinen Feinden gegenüber von grosser Schroffheit, die mit solcher Thatkraft verbunden zu sein pflegt und von jenen herausgefordert wurde. In Dresden hatte er einen schweren Kampf zu bestehen mit der mächtigen, herrschenden italienischen Partei, die auch am Hofe die sichere Unterstützung fand, und der er dort durch zu schroffes Auftreten dagegen selbst seine Waffen lieferte. Dazu kam, dass er in der Musik eine neue selbständige Bahn einschlug, auf der ihm alle späteren Operncomponisten mehr oder weniger gefolgt sind. So gilt für den

Begründer der sogenannten romantischen Schule, obschon man diese später auch von Paganini ableiten zu können oder zu sollen gemeint gewesen ist. Er verliess die classische Form des weit ausgeführten Stiles, stellte an die Stelle derselben kurze und schon deshalb wirkungsvollere Sätze, brachte eine neue, das Gefühl mehr ansprechende und ergreifende Harmonie zur Geltung, verstand das Geheimniss, die Sprache des Worts durch eine Sprache der Töne überraschend auszudrücken, die Handlung in der Oper mit diesen Mitteln in hohem dagewesener Weise zu heben und dem menschlichen Herzen nahe zu legen, dazu gute, spannende Handlungen als Texte zu seinen Opern zu wählen. Auch in der Wahl der sogenannten zauberhaften Handlungen ist er der Lehrer der neuen romantischen Schule geworden. Schon als Schüler hat Abt Vogler neben einem Meyerbeer und anderen Bei es durch seine fast höhen Eigenthümlichkeit auf; aber wie ein grosser Meister das berechtigte grosse Talent auch auf ganz anderem Wege entdeckt und ehrt, so nahm ihn Vogler gegen die Angriffe des Münchener in Schutz und bedeutete diese, Weber seinen eigenen Weg gehen zu lassen. Den musikalischen Zeitgenossen Weber's konnte es nicht entgehen, dass er in der Behandlung der Harmonie — er verwendet besonders wirkungsvoll und charakteristisch die Septime und die None, als seine Werke durchgängig bezeichnenden Tongebrauch — bedeutend an Spohr, jenen so tiefen, grossen Tonkünstler erinnerte. Weber hatte sich dabei aber gar wohl vor dem zu grossen Ernste und vor der Monotonie in Spohr's Werken gehütet. Ausserdem findet man bei Weber einzelne Anklänge und selbst grosse Effecte, die älteren Meisterwerken, besonders Beethoven's entlehnt sind, und selbst Volkslieder hat er nicht verschmäht. Aber was wird alle solche Einzelheiten gegen den Charakter und die Macht des Ganzen, über welches ein Zauber ausgegossen ist, wie er sich in dieser Eigenthümlichkeit nicht wieder findet! Man muss die Geistesmacht bewundern, die sich solche Einzelheiten Anderer so vollkommen anzueignen und dennoch so umzuschaffen wusste. Man muss ein junger Musiker gewesen sein, als Weber's Opern erschienen, vor allen der Freischütz, um die grosse Tiefe des musikalischen Gefühls der Begeisterung zu begreifen, von der besonders alle jungen, für das Schöne empfänglichen Herzen berauscht werden mussten. Ein etwas origineller, aber sehr tüchtiger Künstler versäumte damals keine Vorstellung des »Freischütz«, so oft diese Oper auch gegeben werden mochte. Die Spannung, mit der auch die Künstler der Wirkung der ersten Aufführung in der sehr fremdartigen italienischen Dresdner Kunstluft entgegen gesehen haben, löste sich in allgemeinen Sieg, in allgemeines Entzücken auf! Und wer wollte jetzt noch ein Wort des Lobes über diesen Nationalschatz verlieren, der von jeher von Freund und Feind anerkannt werden musste. Es wäre eine sehr lohnende Aufgabe für einen vollkommen berufenen Musiker, im Einzelnen nachzuweisen, wie in diesem Meisterwerke jeder Ton, ja jede Klangfarbe der einzelnen Instrumente, denn der Ton zugetheilt ist, bezeichnend sprechend für das ist, was ausgedrückt werden soll. Weber hat in dieser Oper das ganze Gemüth, die ganze Tiefe des deutschen Volkscharakters zur Anschauung gebracht. Man sagte nicht ganz unpassend, es weht Einem deutsche Waldluft daraus an. Daher die unaufhörliche Anziehungskraft, die das Werk allenthalben auf die deutsche Nation ausübt. Der hochschätzbare Franzose Berlioz hat gesagt, er wünschte in dieser Oper keinen Ton anders. Recht schön ist dieser Ausspruch, aber das grosse deutsche Meisterstück bedarf dieses Lobes nicht. Höchst interessant sind Weber's eigene Aeusserungen über diese Oper. Nachdem sie in Berlin gebotenen Erfolg gehabt hatte, theilte er nach seiner Rückkehr nach Dresden hier einem Freunde mit, dem ihm vor der Aufnahme bange gewesen wäre, da die Wolfsschlucht finden würde, da diese leicht in das Lächerliche

ziiie verfallen können, nachdem diese Gefahr aber glücklich vorüber gegangen, wäre er des Sieges gewiss gewesen. Als er seinen Koffer auspackte, lag obenauf ein Lorbeerkranz, den er in Berlin erhalten hatte; diesen setzte er einer Büste Mozart's in seinem Zimmer mit den Worten auf: »Der Lorbeer gebührt dir, denn dir verdanken wir alles, was wir sind«.

Später brachte er hier seine Euryanthe zu Gehör, dieses grosse tiefe schöne Werk, auf dessen einzig charakteristischer musikalischer Declamation eigentlich die ganze neue er gerüntschoell lehrende Schule beruht. Das Werk war aber seiner Zeit zu weit vorangeeilt, wurde nur von Wenigen verstanden, von Vielen aber angefeindet, eben weil sie es nicht verstanden; die leichtsinnigen, damals noch ganz flach italienisch gesinnten Wiener nannten die Oper bekanntlich die »Ennuyante« (die Langweilige), was als Zeichen der Zeit immerhin bemerkenswerth ist. Freilich mochte der so lauter fast unsinnige Text mit schuld sein, den Weber nur mit Widerstreben angenommen hatte. Wer konnte alle die Schönheiten der Oper ausdrücken, wie dieselben besonders später durch die unsterbliche Schröder-Devrient als Euryanthe, durch die Wagner als Eglantine, und durch Formes als Lysiart zur Geltung kamen. — Nebst Weber's Tode schien die Oper begraben, als sie der ebenso verdienst- als talentvolle hiesige Musikdirector Rastrelli wieder zur Aufführung bringen wollte, meinte der italienische Kapellmeister, der wäre ein eitler Bemühen, aber er hat sich getäuscht. Rastrelli erzielte bleibenden, ewigen Erfolg. Interessant ist noch dabei eine besondere Idee Weber's. Er strebte bekanntlich möglichst nach Effect, wohl mit Recht, denn Etwas, das keine Wirkung macht, leidet jedenfalls an irgend einem Fehler. Er wollte in der Ouvertüre, zu dem Mittelsatze, den später in der Oper das Visionsmotiv bringt, den Vorhang aufgehen und die Vision schon während der Ouvertüre erscheinen lassen, aber Hofrath Böttiger brachte ihn von dieser Idee ab. Weber's Ouvertüren verweben nämlich die einzelnen Hauptmelodien der Oper zu einem Ganzen, während Mozart's Ouvertüren thematische, in sich abgeschlossene und durchgeführte Sätze bringen.

Ein köstliches Werk ist Preciosa, von jeher der Liebling des Publikums, aber auch wonnevoll für jedes tiefer fühlende Herz. Das classische Entstehen über den zum Theil dreiligen Text ist sehr übel angebracht. Weber hat ihn nicht verschuldet, der genügt. Er, dem, wie schon gesagt, alles an der Wirksamkeit des Theaters lag, wollte auch der grossen Massen etwas Ergötzlicher bieten neben der bezaubernd schönen Tiefe in Preciosa's Melodram (Declamation mit Musikbegleitung). Diese Musikbegleitung ist so ganz schwärmerisch, echt romantisch. Weber hat darin durch einen tiefe Kenntniss der Wirkung der Harmonie auf einfache Weise die ergreifendste Wirkung zu erzielen gewusst, abgesehen von den prächtigen Gesangstücken, die jetzt noch zu besprochen Rollen nach Athen tragen hiessen. Und abermals — muss man beim Erstlehnen des Werkes jung gewesen sein, die Preciosa von einer Schröder-Devrient gesehen und gehört haben, die Zigeunermutter von der einst so berühmten Schauspielerin Hartwig, den Stehfuss von dem grossen Künstler Pauli gesehen haben. Die Hartwig wusste sich auf der Tragbahre bis zu einem Grade klein zu machen, der das Publikum sofort bei ihrem Erscheinen zur allgemeinen Heiterkeit hinriss. Pauli verstand es, wie der grosse Tonmeister auf dessen Gebiete, ebenso meisterhaft den abgefeimten Bösewicht wie den gutmüthigen Alten zu spielen; sein »Seh der grossen Reitrader und »Könnt's ihr hören!« gehörte unter die schätzbarsten Überbleibsel deutschen Humors, ebenso wenn er der lauschenden Menge die Stimmung der verliebten Ritters erklärte: »so ist — jaloumie!« rief er mit der wichtigen Miene des Mannes bedeutsam aus. Das Stück war auch bei Hofe sehr beliebt, und wenn der erhabene König Friedrich August einen zum europäischen Sprichwort gewordenen Gerechtigkeitsliebe infolge seiner streng classischen Musikbildung und einer Vorliebe für die erheiternde italienische Musik dem grossen Tondichter bei Beurtheilung der Werke desselben nicht ganz sollte haben angedeihen lassen, so war er merkwürdig, sein gerade »Preciosa« die letzte Vorstellung war, die der König vor seinem kurz darauf erfolgten Tode erleben sollte. Wahrscheinlich schon infolge eingetretener grosser Schwäche konnte sich der sonst so erhabene Herr bei dieser Vorstellung nicht aus dem Lachen heraus finden und war nur mit Mühe aus dem Theater fortzubringen.

Weber's Schwanengesang, der Oberon, kam erst nach seinem Tode zu uns von England herüber. Von der prachtvollen Schönheit des Werkes zu sprechen ist überflüssig. Es mag nur erwähnt werden, dass der unerreichte Elfenchor Nr. 1 und der rührende Abschied des Oberon so recht eigentlich den Schwanengesang der grossen Seele des unsterblichen Tonmeisters ausdrücken. Wer kann sich auch hier wieder unerwähnt lassen grosse Rezia — Schröder-Devrient! — Uebrigens bietet der Gesang der Oper zum Theil, besonders in der grossen Tenorarie des Hüon, ausserordentliche Schwierigkeiten. Weber hat alle seine Opern mit gesprochenem Text untermischt, wodurch allerdings die Einheit der musikalischen Elemente unterbrochen wird, indessen kann dieser Umstand dem grossen, sehr künstlich durchgebildeten Meister nicht entgangen sein. Er hat den Theil der Textes sprechen lassen, dessen musikalische Bearbeitung ihm zu unbedeutend erscheinen mochte und, wie schon bemerkt, wollte er wohl auch sein grosses Publikum, von dem der Text in den Tonstücken so häufig nicht verstanden wurde, das Verständniss die Wirkung jener Musik möglichst nahe legen. Dazu trug offenbar der gesprochene Text bei, der die Handlung erläuterte, von der mächtigen Wirkung der einzelnen Tonstücke ausruhen liess und auf den Wiedereintritt derselben begierig machte. Das halbe Sprechen, halbe Singen im italienischen Recitativ liess sich in der deutschen Sprache nicht ganz herstellen, und durch lange instrumentirte Recitative fürchtete wohl selbst der grosse Geist eines Weber zu langweilen, alle seine Opern hatten das pecuniär vor Ermüdung schützende Zeitmaass inne.

Und was für Mittel hatte der grosse Tondichter zur Aufführung seiner Meisterwerke? Gesangskräfte kaum nennenswerth. Abgesehen von der trefflichen königlichen Kapelle, die er aber auch erst in den Geist seiner Musik einführen musste, an deren Spitze der talentvolle Vice-Concertmeister Tietz stand, der noch in der italienischen Oper Meyerbeer's »Margarethe von Anjou« der grosse Violinsolo mit seinen glänzenden Trillern statt des erkrankten Concertmeisters Rolla vortrefflich spielte, waren die ihm zur Verfügung stehenden Gesangkräfte hauptsächlich die Schröder-Devrient, die damals jedoch auch noch keine genügend geschulte Sängerin war, aber wirklich eine überaus anmuthige junge Dame mit trefflicher Darstellungsgabe, und der Tenorist Bergmann, der eine köstlich weiche, volle Stimme und schönen Vortrag hatte, aber sein wenig Darstellungsgabe und der sehr kränklich war.

Weber's Meisterwerke wurden in dem damaligen kleinen unscheinbaren Theater bei italienischen Bürkhaus aufgeführt — eine interessante Studie über Umfang und Inhalt! — Aber sein Geist, seine Thatkraft, sein Dirigententalent wusste der Masse möglichst zu beherrschen, zu beleben, zu begeistern. Er ist auch dadurch eine der seltensten Erscheinungen, dass sein schaffender und sein ausführender Genius auf gleicher Höhe standen. Man muss diesen modernen Tyrtäus, den kleinen Mann, der auf einem Fusse hinkte, im Orchester gesehen haben, dort einem Feldherrn ähnlich wie Napoleon I. unter dessen Soldaten. Spohr, Spontini, besonders Mendelssohn, waren grosse Orchesterdirigenten, aber dem von Gestalt kleinen aber

geistesgrossen Carl Maria von Weber ist keines gleich gekommen wie es das Ganze beherrschte, die hervortretenden Stellen mit einem Blicke aus seinen grossen stechenden Augen anzudeuten und herauszulocken, wie er sich im Orchester vermöge seiner umfassenden Bildung so bezeichnend auszudrücken wusste, so dass es selbst von allen grossen Künstlern bewundert wurde, der sonst vielleicht wegen seines zuweilen zu grossen Uebermaasses seiner Energie nicht seine Freunde waren. Ein grosser Künstler behauptete, der »Freischütz« wäre nie wieder so wie von Weber dirigirt worden. Jene Bildsäule von Rietschel am Dresdner Theater verfehlt für den Kenner von Weber's Persönlichkeit in störender Weise dadurch ihre Wirkung, dass dort Weber in einer fast sentimental leuchtenden Stellung mit zur Seite gebogenem Haupte erscheint, da gerade seine Charakteristik darin bestand, dass er im Orchester in herrschender aufgerichteter Stellung mit unbeugsamem Haupte in der gebieterischen Stellung des siegreichen Feldherrn mit dem Herrscherstabe auftrat. Mit dem Spiele zur Seite zu lauschen hatte er gar nicht nöthig, denn er hatte ein so feines Gehör, dass man von ihm scherzhaft sagte, er höre eine Fliege seufzen. Meister riss ihn die Begeisterung für sein Musikideal auch so weit mit fort. So äusserte es einmal vor der Aufführung der »Euryanthe« gegen einen alten tüchtigen Violoncellisten seine Verwunderung darüber, wie dieses vor einer solchen Oper eine neue Saite aufziehen könnte, und in einer Probe zum »Don Juan« geriet er über die Stange, die er auch von Kröhlung ihres musikalischen Pflichten anzuhalten wusste, so sehr in sich, dass er den Taktstock mitten unter sie auf die Bühne schleuderte. Fast spasshaft toreso möchte man sagen, dass er einmal gegen seine Freund über sein eignes strenges Gesicht mit der Aeusserung klagte, er sähe gar nicht wie ein Künstler aus. Uebrigens ist es nicht uninteressant, dass er zuerst den Taktstock in der Leitung der Oper einführte, nachdem bis dahin das Orchester nur vom Concertmeister geleitet worden war, der Kapellmeister nur die Stange leitete, in den Recitativen in der italienischen Oper die Accorde auf dem Clavier anschlug, ebenso wie erst Mendelssohn den Taktirstock bei den weltberühmten Leipziger Gewandhaus-Concerten eingeführt hat.*)

Schon aus seiner einzigen Wirksamkeit geht hervor, dass Weber ein tüchtiger, starker Charakter war, freilich schroff wie das vermöge des Widerstandes, mit dem seine Wirksamkeit zu kämpfen hatte, nicht sehr erklärlich war, aber auch unparteiisch bis zu einem Grade, der so manchen anderen berühmten Meistern nicht wahrzunehmen war. Seine echt künstlerische Natur musste auch dem Feinde Gerechtigkeit widerfahren lassen, wenn dieser mit künstlerischer Leistung Weber's Idealen genügte. Ein besonderes Beispiel dürfte hier so recht schlagend am Platze sein. Der damalige berühmte Bratschist Franz Poland versagte der deutschen Oper seine Mitwirkung und zog sich dadurch natürlich Weber's Feindschaft zu. Zur Entschuldigung für Poland mag nicht unerwähnt bleiben, dass seine Anstellung nicht auch auf eine deutsche Oper lautete, und dass die Kunst durch übermässigen Dienst leiden muss. Als aber Weber den »Freischütz« hierher brachte, sagte er zu Poland: »Ich weiss, dass Sie deutsche Opern nicht mitspielen, aber den ›Freischütz‹ müssen Sie mitspielen; den habe ich für Sie geschrieben!« Versteht sich ehrfurchtsvoller Gehorsam. Als nun Poland das bekannte Violasolo im zweiten Acte in der ersten Probe vom Blatte las, rief ihm Weber zu: »Sie haben es vom Blatte besser gespielt, als der in Berlin in allen Aufführungen!« Poland hat es einige und 70 Mal unter Weber gespielt, aber kein Mal, ohne dass ihm Weber gedankt und ihn belobt hätte. Und dabei wollte Weber von der ›Bratschen‹-Einfalt nichts wissen, der jeden Ton des Componisten wie ein unveränderliches Heiligthum ansieht. Mit seinem Erlaubniss hat Poland das Solo öfters variirt, aber Weber sagte auf Anfrage nach der Erlaubniss dazu: »Es ist in Ihren Händen, also in guten Händen!« Als Poland's Meister Sohn und Schüler, erst 11 Jahr alt, das erste Mal als junger Violinvirtuose auftrat, kam Weber in die Probe und sagte dem Knaben handschüttelnd, er möchte so fortfahren, aber — wenn es an die Gehaltsverbesserungen ging, da wurde Poland auch anderen weniger befähigten Kapellisten gegenüber consequent zurückgesetzt. Also das flache Freund, das Person Feind. Gewiss ein echt männlicher Künstlercharakter dieser kleine und doch so grosse Weber! *) — Er war bekanntlich von Jugend auf sehr kränklich, und da hat seine Mutter auf Befragen, was aus dem Knaben werden sollte, stets gesagt: wie Gott will. Ja nun, Gott hat gerade genug mit ihm gewollt, aber Weber's schwacher Körper musste dann doch ziemlich frühzeitig den Anstrengungen des mächtigen Geistes unterliegen, wie bekannt, in dem nebligen England, das damals in seinem flachen Rossini-Rausch den grossen Tondichter nicht zu erkennen vermochte **). Das Nähere hierüber ist nicht hinlänglich bekannt. Aus unmittelbaren Mittheilungen mag nun auch bemerkt werden, dass Weber, der sehr grosse Hände hatte, ein trefflicher Clavierspieler war, unglücklicher Weise in London zuerst als Clavierspieler, ohne als solcher gekannt zu sein, auftrat, und durch die Leerheit des Saales am Concertabende schon in sehr niederschlagender Weise berührt wurde, worauf ein rasch ausgebildetes Halsleiden seinem für die Kunst so kostbaren Leben ein plötzliches Ende bereitete, nachdem er schon vor seinem Abreise hier gegen seine Freund sich sehr lebensmüde geäussert hatte.

Es wird überflüssig sein, über die übrigen Werke Weber's hier auch viel zu sagen, über seine Jubelouverture an des Königs 50jährigen Regierungsjubiläum, welche bei unzähligen vielen Festfeiern zu gleichem Zwecke aufgeführt wurde, über seine Clavercompositionen, über die herrliche lebenskräftige Aufforderung zum Tanze, über das prächtige Concertstück, das die grössten Künstler zum Ausdrucke ihrer Meisterschaft gewählt haben, über die Claviersonaten, damit Labsal für einen musikalischen Geist, für ein gefühlvolles Herz, zugleich würdige Aufgaben für die Clavierkünstler. Alle diese Werke sind Eigenthum der gebildeten Welt geworden. Sachsen besitzt in Dresden und in dem so schönen Hosterwitz bei Dresden die ehrwürdigen Stätten, wo Weber seine weltbeherrschenden Opern geschrieben hat. In Hosterwitz, wo Weber den »Oberon« componirt hat, schmückt eine Lyra seine ehemalige Wohnung, in Dresden entbehrt aber das Gartengrundstück mit der schönen Aussicht auf das Elbthal haben dem sonstigen Kosengarten trotz des heutigen überaus grossen Reichthumes an Denkmälern aller Art des Erinnerungszeichen an den Grossen, was dort zur Freude der Welt von diesem Tondichter geschaffen wurde.

F. F.

*) Und wie mag eine sehr oder ferne Zukunft wohl das messen, der die Taktstöcke bei derjenigen Musik, in welcher sie ursprünglich nicht vorhanden waren, wieder anzuführen wird? *D. Red.*

*) Das Schlagende dieses Beispiels dürfte den Lesern nicht nicht entgehen. *D. Red.*

**) Der wirkliche Sachverhalt ist doch wohl ein anderer. England hat überhaupt keiner Weber etwas zu leide gethan; Weber kam in hohem Grade schwindsüchtig nach London, und seine Gesundheit hatte er schon in Stuttgart ruinirt. *D. Red.*

Musikalisches aus London.

Das siebente dreijährige Händelfest im Krystallpalaste. — Die Musik — Die Concerte

(Nach dem Feuilleton des Journal des Débats.)

Erster Artikel.

(Fortsetzung.)

Das Fest von 1857 war sohin nur ein Versuch im Hinblick auf dasjenige welches zwei Jahre später stattfinden sollte um den hundertsten Jahrestag des Todes des Meisters zu feiern welcher am 14 April des Jahres 1859 stattgefunden hat

Und erst nach dieser Gedächtnissfeier wurden die periodischen Feste eingeführt, welche seitdem auf einander folgten und sich beiläufig um dieselbe Zeit gegen Ende Juni alle drei Jahre wiederholten Händel's Repertoir stellte dazu jedesmal dasselbe Contingent an Oratorien, sowie an Oratorien- und Opernfragmenten unveränderlich den »Messias« und »Israel in Aegypten« dann eine Auswahl welche bei jedem Concert nach den Umständen modificirt wurde Bei der fünften und sechsten Feier wurde dem Programme des zweiten Tages ein neues Element hinzugefügt, indem man in dasselbe das zweite und vierte Concert für die Orgel aufnahm, dessen Execution dem berühmten Organisten W T Best anvertraut war Derselbe ist der Autor einer Anzahl von Transcriptionen Händel'scher Concerte für Orgel und Orchester bezüglich deren man ihm den Vorwurf macht, die Harmonie des Meisters häufig verändert zu haben Es geschah aber nicht von Seite Englands dass dieser Vorwurf erhoben wurde

Und dennoch bezeugen die Engländer für Händel eine Bewunderung eine Verehrung, welche an Fetischismus grenzt Sie haben ihn nach seinem Tode, wie während seines Lebens geehrt Händel's Grab befindet sich in Westminster, gegenüber von Shakespeare in jenem Theile der Abtei, den man den »Dichterwinkel« nennt Es ist aber auch wahr England konnte nicht weniger thun für den grossen Musiker der nicht minder als Poet war (!), der sein Vaterland verlassen hatte, um in Mitten der Themsenebel zu leben und sich inspiriren zu lassen, der England die edelsten Früchte seines Geistes darbrachte, und dessen Reste in dem Museum seines Adoptiv-Vaterlandes angehört, dass Deutschland übel ankommen würde, wenn es ihm denselben bestreiten wollte Von 1726 an war Händel als Engländer naturalisirt

Der grosse Saal des Krystallpalasts mit seiner eisernen Armatur seinen grossen Seitenflügeln und seinen durchbrochenen Galerien bietet in der That nichts Bemerkenswerthes dar als seine Unermesslichkeit und den Anblick seiner Estrade vor welcher unbeweglich auf ihren Piedestalen aus Carton die Büsten der vier Componisten Händel, Haydn Mozart und Beethoven dastehen Nicht die geringste Decoration, keine Draperie keine farbige Tünche mochte was das Auge des Zuschauers ergötzen oder zerstreuen könnte Diese puritanische Einfachheit findet sich übrigens auch in Alberts-Hall in Exeter-Hall und insbesondere in St James-Hall dem am wenigsten ausgeschmückten von allen Concertsälen

Am ersten Tage des Festes Montag den 21 Juni, war ein Theil der linken Galerie mit Mitgliedern der königlichen Familie besetzt Man zeigte mir den Herzog von Edinburgh oder es war vielleicht der Herzog von Connaught Der Prinz von Wales erschien nur auf kurze Zeit die Königin, gefesselt von den ländlichen Schönheiten des Parks von Windsor kam nicht Dagegen bemerkte man am Ende des Hauptschiffes eine Anzahl von rothen mit Pelz besetzten Roben mit rothen Fräcken mit goldenen Epauletten und mit gepuderten Perücken Das waren die Aldermen und Sheriffs Sheriffs und andere den Lordmayor umgebende Municipalbeamte In den folgenden Concerten hat man sie nicht bemerkt Immerhin ist Händel durch die Anwesenheit der Söhne der Königin und der ersten Magistrate eine eclatante Huldigung dargebracht worden

Für uns Franzosen die wir nicht gewohnt sind die Centenarien und die Jahrestage unserer grossen Künstler und Componisten zu feiern — wir haben deren einige und dürfen hoffen wohl noch mehr zu bekommen — sind diese öffentlichen officiellen Huldigungen, das Zusammenströmen einer solchen Menge von Enthusiasten, der Zudrang und die gesammte Haltung von zwanzig tausend Zuhörern, ich möchte sagen von zwanzig tausend Getreuen, eine ganz neue Erscheinung, die mir einen tiefen Eindruck gemacht hat.

Man glaubt ohne indessen über diesen Punkt ganz im Reinen zu sein, dass Händel den »Messias« während eines Aufenthaltes zu Gopsal Hall in der Grafschaft Leicester componirte Das am 22 August 1741 begonnene Werk wurde am 14. Septbr., sohin in vierundzwanzig Tagen vollendet Das nennt man denn doch wohl eine Arbeit fördern *) Ungeachtet der Raschheit mit welcher die Partitur des »Messias« geschrieben wurde, gilt sie doch als das vollständigste schönste und bedeutendste Werk des Meisters *) Andere ziehen dem »Messias« »Israel in Aegypten« vor. Ich will den Streit nicht entscheiden wodurch sich übrigens auch niemand belehren lassen würde Die beiden Werke enthalten Schönheiten ersten Ranges, jedoch glaube ich, dass es auch genug des Bewunderungswerthen in »Samson« »Deborah« in »Athalia«, im »Judas Maccabäus«, in der Cantate »Das Alexanderfest« und in dem liebenswürdigen Pastorale »Acis und Galathea« geben dürfte Diesen verschiedenen Werken werden deshalb auch gewöhnlich die bedeutendsten Fragmente entnommen, aus denen bei jedem dreijährigen Feste das zweite Concert zusammengesetzt wird

Die erste Aufführung des »Messias« fand am 13 April 1742 zu Dublin unter Händel's Direction statt An dem nämlichen Tage veröffentlichte *Faulkners Journal* die Annonce dieser zum Besten einer Wohlthätigkeitsgesellschaft veranstalteten Festlichkeit und lud im Namen der Concertisten die Damen ein, ohne Wülste und Reife (hoops) und die Herren ohne Degen zu erscheinen Der Saal worin das Concert gegeben wurde, war von mittleren Dimensionen, die Sitze etwas eng Man setzte voraus dass der Zudrang des Publikums ein bedeutender sein würde es war daher gut, diese Vorsicht anzuwenden In der That fanden sich an diesem Tage nahe an 700 Personen in dem Saale der Fishamble-Strasse ein die Einnahme, welche unter drei Wohlthätigkeitsanstalten vertheilt wurde betrug beiläufig 400 Pfd Sterling.

Die drei Concerte im Krystallpalaste dürften über 000 000 fr eingetragen haben Wenn es mir aber auch leicht ist, bis auf einige tausend Franken die Ziffer der Einnahme anzugeben so vermag ich doch nicht einmal annähernd zu bestimmen, wie hoch sich die Kosten beliefen Diese werden wohl beträchtlich gewesen sein, indem die Mitwirkung einiger von den Virtuosen sehr theuer erkauft werden musste Man hat mir sogar erzählt, dass für die Mitwirkung einiger, welchen es nicht absolut freistand zu singen wann und wo es ihnen beliebte sowohl an die Künstler als auch an die Entrepreneurs bezahlt werden musste **)

Von den Namen der Hauptsolisten des Festes führe ich die der Damen Adelina Patti Albani Trebelli Patey und Lemmens-

*) Diese und andere Angaben des obigen Artikels haben keinen grösseren Werth als derartige Journalberichte gewöhnlich zu besitzen pflegen Der Messias wurde vom 22 Aug. hinaus 14 Septbr 1741 unzweifelhaft in London componirt. Chr

**) Die pecuniäre Seite dieser Aufführungen anlangend, so ist es gewiss, dass die Krystallpalast-Actiengesellschaft ohne die Einnahme aus den Händelfesten längst bankerott sein würde Wenn der französische Berichterstatter zum zweiten Male nach Sydenham kommt, wird er vielleicht weniger vom Enthusiasmus und mehr vom Geschäft bemerken Chr

Sherrington und die des Herrn Joseph Maas, Edward Lloyd, Foli und Santley an.

Die Pariser Dilettanten, welche seit 1873 im Hemicycle der Champs-Elysées den grossartigen Aufführungen des von Herrn Lamoureux*) gegründeten und dirigirten Vereines beizuwohnen haben, haben sicher den Contra-Alt der Mme Patey nicht vergessen. Diese mit einer kläftigen Stimme und einem sehr bedeutenden musikalischen Gefühl begabte Sängerin war von Herrn Lamoureux engagirt worden, um im »Messias« zu singen, und sang in demselben mit sehr grossem Erfolge in Paris und in London. Mme Lemmens liess sich etwa vor zwei Jahren in einem der Concerte hören, welche ihr Gatte, der berühmte Organist Lemmens, im Saale des Trocadero gab. Im vorigen Jahre kehrte sie zu dem Zwecke zurück, um unter der Direction des Herrn Pasdeloup die Sopranpartie in »La Lyre et la Harpe« von Herrn Camille Saint-Saëns zu singen. Speciell sich der Interpretation der heiligen Musik widmend, hat Mme Lemmens-Sherrington in diesem Genre sich in England eine sehr grosse Reputation erworben.

Herr Santley ist ein Baryton, der einst eine warme und mächtige Stimme besass und der sie auch jetzt noch sehr gut zu gebrauchen weiss. Er sang mit viel Schwung und Meisterschaft die berühmte Arie des »Messias«: »Erschalle Trompete«, durch deren Accompagnement der berühmte Trompeter Harper ebenso wie durch jene von »Samson«, welche von Mme Patti gesungen wurde, Gelegenheit fand, sich zu zeigen.

Es besteht zwischen Herrn Santley und Herrn Foli derselbe Abstand, wie zwischen Herrn Maas und Herrn Edward Lloyd. Dieser ist wirklich ein ausserordentlich merkwürdiger Tenor, der mit ebenso viel Geschmack als Stil singt und wundervoll studiert. Man hat ihm die schönsten Vorschläge gemacht, damit er sich der dramatischen Laufbahn widme, er hat aber stets abgelehnt, indem er sich damit begnügt, in den Salons und in Concerten zu singen, und mit diesem Geschäfte, das in der That nicht sehr mühevoll ist, sechs bis fünfzehntausend Pfund des Jahres zu gewinnen.

(Zweiter Artikel folgt.)

---

*) Es ist bekannt, dass die Harmonie sacrée nach einem Existenz von zwei Jahren den Platz einem Skating-Ring räumen musste, welcher zur grossen Freude der Pariser in der Rotunde des Circus etablirt wurde.

Berichte.

Leipzig.

Das 4. Abonnement-Concert im Gewandhause, mit Albert Dietrich's schwungvoller, gut zu Gehör getragener Normannenfahrt-Ouverture eröffnet, gewährte in seinem weiteren Verlauf den Genuss, neben der Hofopernsängerin Frau Cornelie Schübel-Meyerheim aus Karlsruhe auch noch Herrn Charles Hallé aus England zu hören, welcher das Auditorium durch den geistreichen, technisch makellosen Vortrag von Beethoven's C-moll-Concert in höchste Grade entzückte. Ausserdem spendete Herr Hallé noch zwei Stücke von Stephen Heller (a. Aus den »Spaziergängen eines Einsamen« Fis-dur, b. Aus den »Wanderstunden« Des-dur), ferner die beiden wie Gesänge gehörten Chopin'schen Walzer in Cis-moll und Des-dur) und desselben Componisten As-dur-Polonaise. Das Publikum blieb dem Virtuosen den Dank für seine Leistungen nicht schuldig. Auch Frau Schübel-Meyerheim, deren Stand kein leichter war, erwarb sich durch ihre gediegenen Gesangsleistungen die Sympathie der Zuhörerschaft in hohem Grade. Sie bekundete mit der Wahl der Arie »O hätt' ich Jubals Harfe« aus Händel's Oratorium »Josua« einen guten Geschmack, und die treffliche Wiedergabe zeigte, dass sie eine von den wenigen Sängerinnen ist, die Händel zu erfassen und zu singen verstehen. Die Lieder von Otto Dessoff »In blauer Nacht bei Vollmondschein« und »Ich wandre zu Sternenlicht Morgens früh«, die sie überdies noch vortrug, waren ganz am Platze, weniger wohl Rich.

Wagner's »Schlaf ein, holdes Kind«. Schumann's B-dur-Symphonie (die rheinische) bildete den Schluss des Concerts und gelang im Ganzen sehr gut.

Hamburg, 23. October.

Mit Schumann's Ouverture zur »Braut von Messina« als Novität begannen am 22. October die diesjährigen Aufführungen der »Philharmonischen Gesellschaft«, unserer ältesten und mit den meisten Mitteln ausgestatteten Concertvereins. Als Solisten fungirten in diesem ersten Concert Frau Amelia Jaëll, Concertsängerin aus Stockholm, und Herr Emile Sauret aus Berlin, der bekannte Violinvirtuose. Frau Jaëll bewältigte mit ihren Stimmmitteln die gewaltigen Schwierigkeiten der grossen Mozart'schen Concert-Arie in B-dur so ziemlich, nur wünschten wir, dass sie sich nicht so sehr in Extremen bewegt, sondern mehr einer getragenen Cantilene befleissigt hätte. Zwei schwedische Volkslieder trug sie, wie wir erwartet hatten, recht nett vor; mit diesen und einer »Tarantelle Napolitaine« erntete sie grossen Beifall, was allerdings nicht viel sagen will. Doch muss anerkannt werden, dass sie hier mit den Coloraturen recht gewandt abzufinden wusste.

Herr E. Sauret ist ein hervorragender Violinist der französischen Schule und für uns noch besonders dadurch interessant, dass er bemüht ist, mit dieser die Vorzüge des deutschen Violinspiels zu verbinden. Solches ist ihm auch vortrefflich gelungen. Die Wahl seiner Stücke zeigt die edle Tendenz. Als Hauptwerk brachte er das in diesem Jahre bei J. Rieter-Biedermann erschienene Violinconcert in D-dur Op. 42 von Fr. Gernsheim zu Gehör und erzielte damit einen schönen Erfolg. Was der Referent der hiesigen Fremden-Blätter, Emil Krause, über dasselbe sagt, drucken wir hier unter Zustimmung ab. Er schreibt: »Diese Novität interessirte in hohem Grade. Hatte auch erst im vergangenen Winter Gernsheim's E-moll-Symphonie hier bei uns einen durchschlagenden Erfolg gehabt, um so mehr war man auf dieses neue Werk des begabten Tonsetzers gespannt. — Ein Violinconcert heute zu schreiben, ist eine schwer zu lösende Aufgabe, wenn man erwägt, was vom künstlerischen Standpunkt aus gefordert wird. Immer Alles, was die Anlage und Ausarbeitung eines derartigen mehrsätzigen Werkes bedingt, soll das Concert dem Ausführenden noch ein reiches Material zur Verwerthung seiner technischen Fähigkeiten geben, und diese hier zu schaffenden Schwierigkeiten, die der Ueberwindung dürfen nicht so in den Vordergrund treten, dass der musikalische Gedanke selbst darunter leidet. In wie weit Gernsheim das schwere Problem gelöst, davon giebt sein Violinconcert vielfach erfreuliche Beweise. Die Principalstimme ist durchweg concertartig geführt, Alles was sie anlangt, ob Motiv oder Passage, bleibt dabei aber so eng zusammenhängend mit den Grundgedanken, dass sie gleichsam nur als unerlässliche Folge aus diesen hervorgehen. Hieraus ergiebt sich das innige Verwachsen des Ganzen. Der Solist bleibt immer nur ein Theil des gesammten symphonischen Ensembles, nur in wenigen Stellen, z. B. den Cadenzen, nimmt seine Leistung die Aufmerksamkeit vollends in Anspruch. Diese Art der Behandlung ist die unstreitig richtige, sie hat sich dahendort durch Beethoven, Spohr, Mendelssohn etc. als das allein Künstlerische bewiesen. Gernsheim will keine Effecte absichtlich herbeiziehen, sein Concert interessirt durch edle Motive, klangvolle Instrumentation und klare Durchführung. — Dem ersten Satz voll schwungvoll herrlichen Empfindung gebührt der Vorzug, das Andante affettuoso (Fis-moll) führt die edle Stimmung desselben noch weiter fort, ohne sich durch zu weichen Klänge in Tonschwelgerei zu verlieren, und bereitet das Finale sehr Beste vor. Einheitlich ist das ganze Concert durchgeführt, selbst im lebhaften Schlusssatz bleibt die Noblesse des Stils gewahrt. Herrn Sauret gebührt ein warmes Wort des Dankens, das werthvolle Werk hier eingeführt zu haben; sein Vortrag desselben war, bis auf einzelne Ungenauigkeiten der Intonation hochliegender Passagen, wohl geeignet, für dasselbe einzunehmen.« — Auch noch von einem anderen Componisten aus deutscher Schule, dem Russen Peter v. Tschaikowski, brachte Sauret ein Werk (Sérénade mélancolique) zu Gehör, desgleichen die sehr effectvoll gespielten »Airs hongrois« von Ernst und anderen. Beethoven's Eroica-Symphonie beschloss das Concert.

[...] In der Heinrichshofen'schen Verlagshandlung zu Magdeburg erschienen

Abt, Op. 478. **Vier Lieder** f. S. od. Ten. m. Pfte. Die Schwalbe. Schön grünt der Ros. [illegible] Grüß Gott [illegible] Tuch. [illegible]

Burgmüller, Fr., Op. [illegible] **Tanzbilder** f. Pfte zu 4 H. Cplt. [illegible]

— Op. [illegible] **Ball-Königin.** Walzer f. Pfte. [illegible]

Carl, G. A. Op. 56. **„Fritz Reuter-Marsch"** f. Pfte. (Zum Besten der Reuter-Denkmals in N. Brandenburg.) [illegible]

Friedrich, Op. [illegible] **Die drei Schwestern.** Uebungsstücke f. Pfte. zu 4 Hdn. für Vor-, Unter- u. Mittelstufe. Heft I u. II [illegible] Heft III [illegible]

Haydn, Jos., Ausgewählte Sonaten f. Pfte. zu 4 H. von Reinhard. [illegible]

Mayer, L., Op. [illegible] **Trauermarsche** f. Pfte., Viol. u. Cello [illegible]

Oesten, M., Op. [illegible] **Fantasie** über »Wenn der Schnee von der Alme« f. Pfte. zu 4 Hdn. [illegible]

Schrader, Op. [illegible] **Kreuzfidel.** Potpourri f. Pfte. [illegible]

Simon, C., Op. [illegible] **Fliegende Blätter.** Potpourri f. Pfte. [illegible]

Strauss, Op. [illegible] **Radetzky-Marsch** f. Pfte. zu 4 H. u. Burchard [illegible]

Tschirch, W., Op. [illegible] **Die Künstler.** Duett f. Ten. u. Bass. [illegible]

v. Wickede, Op. [illegible] **Drei Lieder** f. [illegible] Pfte. Cplt. [illegible]

Zanger, G., Op. [illegible] **„Es wird ein Stern"** aus Gesellmann's »Christ[illegible]« [illegible] Orgel. Part. u. St. [illegible]

— Op. [illegible] **„Komm' holder Lenz"** aus Haydn's »Jahreszeiten«. Gleiches Arrangement. Part. u. [illegible]

— Op. [illegible] **„Gott Dagon hat den Feind besiegt"** aus Händel's »Samson«. [illegible] Part. u. St. [illegible]

[...] Im Verlage von *Julius Hainauer*, Kgl. Hofmusikhandlung in Breslau sind soeben erschienen:

Eduard Lassen.

Op. [illegible] **Vier Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte** [illegible]

Inhalt: **Immer bei dir** (Ernst). **Mein Alles du!** (Ernst). **Abendbild** (Ernst). **Wenn dein Auge freundlich** (Sturm). **There was a time** (Lyrics [illegible]).

Op. [illegible] **Sechs Gedichte von A. Schöll für gemischten Chor.** Partitur [illegible] Stimmen [illegible]

Inhalt: **Morgen, Mittag, Abend, Nacht, Gebet, Nur du.**

[...] In meinem Verlage ist erschienen:

Salamis.

Siegesgesang der Griechen:

„Schmückt die Schiffe mit Feuertrophäen!"

Gedicht von **Hermann Lingg,**

für Männerstimmen, Solostimmen und Orchester

componirt von

Max Bruch.

Op. 25.

Partitur n. 7 [illegible]
Orchesterstimmen [illegible]
Clavierauszug [illegible]
Solostimmen [illegible]
Chorstimmen [illegible]

Leipzig. **C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung** (R. Linnemann.)

[...] Im Verlage von *J. Rieter-Biedermann* in Leipzig und Winterthur ist erschienen und kann durch jede Buch- oder Musikalienhandlung bezogen werden:

Nottebohm, Gustav, Beethoven'sStudien. Erster Band: Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri. Preis netto [illegible]

— **Beethoveniana.** Aufsätze und Mittheilungen. Preis netto 7 [illegible]

[...]

Neue Musikalien

(Novasendung 1880 No. 2)

im Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Böddecker, Louis, Op. [illegible] **Phantasie-Sonate** für Pianoforte und Violine. [illegible]

Gernsheim, Friedrich, Op. [illegible] **Concert** für Violine mit Begleitung des Orchesters.
Orchester-Partitur n. [illegible] Orchesterstimmen compl. n. [illegible] (Violine [illegible], Bratsche, Violoncell, Contrabass [illegible]). Mit Pianoforte n. [illegible] Principalstimme apart n. [illegible]

— Op. [illegible] **Lied der Städte.** Gedicht von Herm. Lingg. Für Männerchor. Partitur [illegible] Stimmen [illegible]

Herzogenberg, Heinr. von, Op. [illegible] **28 deutsche geistliche Volkslieder** für vierstimmigen gemischten Chor.
Heft I. Partitur [illegible] Stimmen [illegible]
No. [illegible] Jägerlied. [illegible] Die heiligen drei Könige. [illegible] Ein geistlich Lied für Königin Marie von Ungarn. [illegible] Passionslied. [illegible] Kindelwiegenlied. [illegible] Die arme Seele.
Heft II. Partitur [illegible] Stimmen [illegible]
No. [illegible] Weltabschied. [illegible] Sanct Nepomuk. [illegible] Auferstehung.
Heft III. Partitur [illegible] Stimmen [illegible]
No. [illegible] Schifferlied. [illegible] Feldersegen. [illegible] Maria am Kreuze.

Löw, Joseph, Op. [illegible] **Rhapsodies bohêmes** pour Piano à quatre mains.
No. [illegible] en La-mineur (A-moll) [illegible]
No. [illegible] en Ut-mineur (C-moll) [illegible]
No. [illegible] en Sol-mineur (G-moll) [illegible]
No. [illegible] en Ré-mineur (D-moll) [illegible]
No. [illegible] en Mi-mineur (E-moll) [illegible]
No. [illegible] en Fa-mineur (F-moll) [illegible]

Merkel, Gustav, Op. [illegible] **Sonate** (No. 7 in A-moll) für Orgel. [illegible]

Noskowski, Sigismund, Op. [illegible] **Drei Lieder** von *Robert Reinick* für eine Singstimme mit Clavierbegleitung. (Mit deutschem und polnischem Text.) Complet [illegible]
No. [illegible] Woher ich weiss? (Skąd wiedzę. Polnisch von Ladislaus Noskowski.) [illegible]
No. 2. Wunsch. (Życzenie. Polnisch von Ladislaus Noskowski.) [illegible]
No. 3. Nachtgesang. (Wieczorem. Polnisch vom Componisten.) [illegible]
No. 3bis Nachtgesang. (Wieczorem. Polnisch vom Componisten.) Ausgabe für eine tiefere Stimme [illegible]

Popper, David, Op. [illegible] No. [illegible] **Trauermarsch** für Violoncell mit Clavier. [illegible]

— Op. [illegible] No. [illegible] **Mazurka** No. [illegible] in G für Violoncell mit Clavier. [illegible]

Schubert, Franz, Drei Polonaisen (aus Op. [illegible]) für Pianoforte zu vier Händen. Für Orchester übertragen von Carl Reinecke.
No. [illegible] in G-moll-G-dur. Partitur n. [illegible] Orchesterstimmen complet n. [illegible]
No. [illegible] in F-dur-B-dur. Partitur n. [illegible] Orchesterstimmen complet n. [illegible]
No. [illegible] in D-dur-G-moll. Partitur n. [illegible] Orchesterstimmen complet n. [illegible]
(Violine 1. 2. Bratsche, Violoncell, Contrabass zu No. 1–3, à je n. [illegible])

Scholz-Beuthen, Heinr., Op. [illegible] **Ungarisches Ständchen** für Pianoforte u. Viol. [illegible] Für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. [illegible]

Schumann, Robert, Op. 136. **Ouverture** zu Goethe's »Hermann und Dorothea« für Orchester. (No. [illegible] der nachgelassenen Werke.) Für zwei Pianoforte zu acht Händen bearbeitet von Friedrich Hermann. [illegible]

Volckmar, Dr. W., Sonaten und **Suiten** für die Orgel.
Op. [illegible] Sonate in D-moll (Psalm [illegible]) [illegible]
Op. [illegible] Sonate in D-dur (Psalm [illegible]) [illegible]
Op. [illegible] Sonate in Es-dur (Psalm [illegible]) [illegible]
Op. [illegible] Suite in D-dur (Psalm [illegible]) [illegible]
Op. [illegible] Suite in Es-dur (Psalm [illegible]) [illegible]
Op. [illegible] Suite in Es-dur (Psalm [illegible]) [illegible]

Hierzu eine Beilage von Breitkopf und Härtel in Leipzig (Verlags-Mittheilungen No. 13).

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur Friedrich Chrysander

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 10. November 1880. **Nr. 45.** XV. Jahrgang.

Die historischen Grundclassen der christlich-abendländischen Musik bis 1600.

Von Dr. Guido Adler.

(Fortsetzung.)

Der zweite hervorragende Gesichtspunkt, von dem aus die musikalischen Erscheinungen betrachtet werden können, ist der die zeitliche Stellung der Töne sichtende. Die Bestrebungen der musikalischen Wissenschaft, die Tonerscheinungen in Gruppen zu bringen, deren Unterscheidungsmoment in der verschiedenen zeitlichen Neben- und Aufeinanderfolge der Töne liegt, sind so alt wie diese Wissenschaft selbst. Die Stellung gegenüber dieser Frage kann eine doppelte sein: entweder beurtheilt man die Tonproducte nur als combinirt in der zeitlichen Aufeinanderfolge der einzelnen Töne, oder die Tonerzeugnisse werden in ihren originalen Zusammenhang mit der Sprache gebracht, beide zuerst in ihrem connexen Verhältnisse beurtheilt, worauf erst allmälig die Töne von dieser Unterlage abgehoben und auf ihre eigenen Füsse gestellt werden. Der letztere Weg ist der historisch begründete.

Die erste nennenswerthe Unterscheidung dieser Art ist die im Kirchengesange übliche des Accentus ecclesiasticus (*Cantus indirectus*, *Tonus Collectarum*, *Modus legendi choraliter*), d. i. dem mit gehobener Stimme dem Lesetone folgenden rituellen Lectionstone, und dem Concentus, d. i. dem rein musikalischen Anforderungen eher entsprechenden Singtone mit einem der Tonalität entsprechenden Melos. Der dem Ende des 4. Jahrh. angehörige Ambrosianische Gesang soll sich, dem dem 6. Jahrh. angehörigen Gregorianischen Gesange entgegengestellt, mehr dem poetischen Metrum angeschlossen haben. Der steigen Entwicklung der Kirchenmusik adäquater wäre die Annahme, dass bereits im Ambrosianischen Gesange die Keime jener Gegenüberstellung gewesen seien. Der späteren Unterscheidung des *Cantus planus* von dem *Cantus mensuratus*, von der weiter unten noch ausführlicher gesprochen werden soll, liegt die oben genannte Zweitheilung der Lections- und Singetone zu Grunde. Denn der Annahme eines nur in lauter gleichmässig lang ausgedehnten Noten bestehenden Gesanges im Gregorianischen widerspricht direct die Notirung der Töne, die bereits die Ansätze zur Bezeichnung jener Distinctionen — das sind Vereinigungen zu Notengruppen (Neumen), die in einzelne Töne zerfallen — enthalten, welche im 8. Jahrhundert eine verhältnissmässig grosse Vollkommenheit zeigen.

Der Widerstreit der beiden Richtungen, der poetischen und musikalischen Metrik, erscheint in zwei Abarten: des Gregorianischen mehr ausgeprägt, und zwar in dem dem 7. Jahrh. angehörigen Vitalianischen Gesange, welcher sich mehr zu der letzteren, und dem Delliacanischen Gesange, welche sich mehr zu der ersteren Richtung neigte.

Die specifisch musikalische Rhythmik, welche nach der Hypothese Coussemaker's in den Volksgesängen und Volkstänzen ihren Boden hatte, stand als weltliche Musik diesen beiden, kirchlichen Zwecken dienenden Richtungen anfangs fern, trat ihnen aber bald, entsprechend dem Bedürfnisse des Volkes, näher und durchbrach sie ebenso, wie der *conductus* hymnorum, d. i. die reine Dur-tonalität, die kirchlichen Töne.

Der Vereinigung der genannten verschiedenen zeitlichen Richtungen der Tonstücke, deren Vermittelungspunkte die historische Forschung noch nicht zur Genüge festgestellt hat, verdankt die Figuralmusik ihren Bestand. Im Gegensatze zum einfachen Choralgesange, *cantus simplex planus*, der aus einfachen Noten ohne bestimmten Zeitwerth auf einfache Weise besteht, ist der mensurirte oder figurirte Gesang, *cantus figuratus sive mensuratus*, ein solcher, welcher aus Noten von bestimmtem Zeitwerth besteht, der entweder auf einfache Weise (d. h. einstimmig) oder durch gegenseitige Verbindung der Noten der einen Stimme zu einer anderen auf mannigfache Weise hervorgebracht ist, also ein mehrstimmiger Gesang« (Tinctor-Bellermann).

Der Uebergang von den oben genannten musikalischen Distinctionen zu den Modi, das sind metrische Zusammenfassungen von Tongruppen, welche Einzeltöne nicht bestehen lassen, ohne dieselben in eine musikalisch-rhythmische Abhängigkeit von sich zu bringen, sowie der Uebergang von den Modi zu der mit dem gesammten Gesange zusammenhängenden Zwei- oder Dreitheilungen einzelner gemessener Töne (*modus imperfectus* zweitheilig, *modus perfectus* dreitheilig) bis endlich zu dem ganz abstract angesehenen Taktmesse mit seiner zwei- und dreitheiligen Rhythmik und deren Combinationen bilden die Geschichte der musikalischen Zeitlehre.

Immer und immer wieder tauchen Versuche auf, dem Versmetrum Geltung zu verschaffen. Der Beispiele wie Dompelsheimer und Conrad Celtes mit seinem gelehrten Anhange wären gar viele zu nennen. Von Harmonien über Oden der Horaz »*Harmoniae poeticae*« (Poetische Gesänge) als *syntaxe concinne ad syllabarum tempora mensuratum* (eine Musikgattung, die nach dem Zeitwerthe der Silben gemessen wird) lässt die Geschichte wiederholt erzählen.

Diesen Bestrebungen stehen jene gegenüber, welche eine Vereinigung des planen und mensurirten Gesanges anstrebten, wie der Choral, der durch die abermalige Verlegung der Halte-

stimme in die Oberstimmen der Gemeinde die Gelegenheit geben wollte, in solcher gleichwerthigen Noten mitzusingen, sowie die Bestrebungen, welche wie Jakob Meiland's Stücke gleichartig Takt nach Takt geordnete Rhythmen, die aber nicht als Taktrhythmen aufzutreten wollten, aufstellen. So verschieden die Ausgangspunkte dieser Bestrebungen und so verschieden ihre Absichten waren, so gleichartig war der Endzweck — der abstracte Taktrhythmus.

Die Mehrstimmigkeit in ihrer historischen Entwicklung.

Der Verlauf der Untersuchung hat bei der Mensuralmusik auf die Nothwendigkeit einer zweiten Stimme geführt. Es erscheint daher rathsam, die Führung zweier oder mehrerer Stimmen in ihrer historischen Entwicklung zu betrachten und diese Erscheinungen in Gruppen zu vereinen, bevor der letzte Schritt in der Betrachtung der musikalischen Classen, nämlich der Schritt zu den Gattungen der Musik in Bezug auf ihre formale Entwicklung, gemacht wird.

Die Setzung einer oder mehrerer Stimmen zu einer gegebenen Stimme kann in mehrfacher Weise ausgeführt werden. Im uneigentlich musikalischen Sinne wären schon die den ältesten Zeiten angehörigen Wechselgesänge hier einzurechnen. Der Gesang zwischen zwei Gruppen Menschen, welche nacheinander wie Frage und Antwort die Stimmen erschallen lassen, fand in der von der venetianischen Schule eingeführten Chori spezzati (getrennte Chöre) sein Widerspiel. Stimmen, welche als Frage und Antwort, also als dialogisirende Stimmen aufgefasst sein wollen, finden sich wiederholt in den der Frühzeit angehörigen Chansons. Verschieden von dieser unmusikalischen Entgegensetzung von Stimmen, welche mehr den Formengruppen beizuzählen sind, ist die Einführung einer oder mehrerer Stimmen zu einer gegebenen Stimme, zu welcher diese neue oder neuen Stimmen als musikalische Intervalle hinzutreten. Diese Beifügung kann entweder eine gleichzeitige oder nachzeitige sein.

Die älteste und bekannteste gleichzeitige (gleichzeitige) Hinzufügung einer zweiten Stimme, die erste Art der musica organica, d. i. der organischen, organisch eine Stimme aus der anderen entwickelnden Musik ist die Diaphonie; dieselbe ist entweder eine diaphonia basilica, ein Gesang, der auf einem Grundtone oder auf dem Grundtone mit Quint als einer continuirlichen Grundlage ausgeführt wird, oder eine diaphonia organica, die eigentliche organische Stimmenentgegensetzung, deren ursprüngliche Erscheinungsweise das Organum ist. Dieses Organum geht entweder als Parallel-Organum in fortlaufenden Quinten oder Quarten mit den Haupt- oder Haltetönen des kirchlichen Melos, und wenn es mehrstimmig ist, in den Verdopplungen der beiden genannten Töne in höheren Octaven, oder es tritt ein schweifendes Organum auf, welches darin besteht, dass die zweite diaphonirende Stimme neben den genannten Intervallen als der Hauptintervalle auch andere Intervalle im Durchgange bringt.

Die Ausbildung dieser ihrer Entstehung nach dem 9. Jahrh. angehörigen embryonalen polyphonen Elemente war also stets eine dem Wesen der Musik entsprechende organische. Ihre Mittelstufe erreichten dieselben im Discantus, dem schon coordinirt gefassten Gegengesange einer oder mehrerer Stimmen zu einem gegebenen Cantus firmus (festen Gesang), dessen wesentlichen Unterscheidungszeichen von der Diaphonie Coussemaker in die zeitliche Bewerthung der Stimmen beim Discant legt. Die denselben von der Diaphonie unterscheidenden Merkmale sind aber nicht genereller, sondern nur gradueller Natur, ebenso wie es die den Discantus von dem in der Gegensetzung von Stimmen auf der höchsten Stufe stehenden Contrapunkt unterscheidenden Merkmale sind. Die Aufstellung der Gesetze der Gegenbewegung der Stimmen gehören der Zeit der Ausbildung der Discantus an, bilden aber auch den Mittelpunkt der Lehren der Contrapunktes. Die Zeitbewerthung, die Coussemaker nach Franco als unterscheidendes Merkmal der Discantus von der Diaphonie anführt, muss aber nicht als Solches angesehen werden, weil diese Unterscheidung nicht der Wesenheit der Stimmenentgegensetzung entnommen ist, also nicht einem dieser entsprechenden Eintheilungsprincipe angehört. Uebrigens werden die Ausdrücke »Discantare« und »Diaphoniare« sogar im synonymen Sinne gebraucht. De Muris sagt, es sei das Diaphoniren ein Discantiren. Der Contrapunkt ist die nach der ausgebildeten Regeln zu vollziehende Setzung einer oder mehrerer Stimmen gegen einander, so zwar, dass jede Stimme eine selbständige Bedeutung für sich in Anspruch nimmt; derselbe ist entweder ein contrapunctus simplex (einfacher Contrapunkt), bei welchem nur Ton gegen Ton, sei es in zwei oder mehreren Stimmen gesetzt wird, oder contrapunctus diminutus, bei Philipp von Vitry »contrapunctus fractibilis« genannt (zertheilter oder gebrochener Contrapunkt), bei welchem mehrere Noten gegen je eine Note der Hauptstimme gesetzt werden.

Gleichzeitig mit dem Discantus tritt im 13. Jahrh. eine Art von Stimmenvereinigung auf, welche mit dem Ausdrucke »Faux-Bourdon« bezeichnet wird, deren Erscheinungsweisen aber so mannigfaltig sind, dass die historische Forschung bisher weder eine feste Umgrenzung, noch eine einheitliche Zusammenfassung derselben zu geben im Stande war. Es erscheint daher rathsam, in einer die Grundelemente in ihrer bisher wenigstens annähernd genau bestimmten Weise behandelnden Arbeit den schwankenden Boden der Conjecturen nicht zu betreten, ein Fall, der sich bei der Aufsuchung der ersten formalen Gruppen der Musik wiederholen wird und welcher dort in Folge der schon jetzt gemachten Bemerkung mit Stillschweigen übergangen werden kann.

Die zweite Hauptgruppe der Stimmenführung ist die Setzung einer zur Hauptstimme nachzeitig eintretenden Gegenstimme. Die älteste Art derselben ist die Canonische, d. i. der abermalige nachzeitige Eintritt eines von einer ersten Stimme angestimmten Gesanges in einer zweiten Stimme. Diese Stimmensetzung fand zu der Zeiten des Discantus Eingang im Kunstgesange; sie bildet die Grundlage aller Nachahmungskünste. Das Wort »canon« bedeutete damals eine Vorschrift zur Lösung eines musikalischen Satzproblems. Es war insbesondere die Vorschrift beliebt, aus einer Stimme durch Veränderung der Zeitwerthe der Noten eine oder mehrere andere hervorgehen zu lassen, Probleme, welche von bedeutenderen contrapunktischer Speculation Zeugniss ablegen. Unsere Bedeutung des Wortes »Canon« ist die oben zuerst angewandte, damals Radel (Rota) genannt, welcher in der bald nachfolgenden Terminologie die Bezeichnung »fuga ligata« oder »fuga in conseguenza« entspricht. Dieser fuga ligata folgte im 16. Jahrh. die eigentliche fuga, die fuga periodica (sciolta), welche in ihrer ursprünglichen Erscheinungsform nur Ansätze zur Fuge enthielt, und in deren Hauptstimme, während von einer zweiten Stimme das Thema in anfangs nicht genau bestimmten Intervallen aufgenommen wird, eine von dem Hauptthema verschiedene Tonphrase auftritt. Der Dux (Führer) dieser fuga periodica wurde nicht mit jener festen Consequenz, wie in der dem 17. Jahrh. angehörigen Quintfuge, von dem Comes (Begleiter) in der Dominante resp. Tonica, sondern in beliebiger Intonation, welche mit jedem Intervall des Führers folgte, beantwortet, weshalb diese Fuge auch fuga reale im Gegensatze zu der späteren fuga del tuono des 17. Jahrh. genannt wird, deren hervorragendes Merkmal eben darin besteht, dass das von einer zweiten Stimme aufgenommene Thema, wenn es zuerst in der Tonica auftritt, in der Dominante, wenn es aber zuerst in der Dominante auftritt, in der Tonica beantwortet wird. Die Weiterführung dieser beiden oder mehrerer Stim-

men hatte eine sehr geringe Ausdehnung, lediglich einige kurze Ausführungen des Besprochenen. Die thematische Durcharbeitung bedurfte stetiger und unausgesetzter Experimente. Verkürzungen, Verlängerungen des Themas, thematische Anklänge oder Ansätze waren das Product eifriger Studien, welche anfänglich an der Hand des den contrapunktischen Erfindungsgeist wohl dressirenden verschiedenen Arten von Canons — (wie derjenigen *per augmentationem*, bei welchen die canonisirende Stimme die Notenwerthe des Themas um verschiedene Dauer vermehrte, oder *canon per diminutionem*, bei welchen eine Verringerung der Notenwerthe eintrat, oder bei den *Fugen ad minimum*, deren canonisirende Stimme genau nach einer Halbtaktnote des Hauptstimme auf die Ferse tritt, und wie alle die scholastischen Unterschiede dieser Canons, die Hermann Finck gewissenhaft classificirt, heissen mögen) — gepflegt wurden.

(Fortsetzung folgt.)

Die Weihe des Frankfurter Opernhauses.

I.

Am 20. October ward das neue Haus eingeweiht in Gegenwart des deutschen Kaisers, des Grossherzogs von Weimar, des Landgrafen von Hessen und anderer hoher Personen, vieler angesehener Männer von Frankfurt, Theater-Directoren und berühmter Künstler der Nachbarstädte, Kunst-Schriftsteller und Berichterstatter von mehr als fünfzig Tagesblättern aus Städten von Frankfurt dem Main entlang bis Nürnberg, dem Rhein entlang von Mainz, Darmstadt, bis Karlsruhe, Strassburg, bis Köln und Elberfeld, von Stuttgart, München, Wien, Berlin — dazu ein Kranz von schönen Damen im reichsten Schmuck von Brillanten, dem schöneren von Veilchen und Rosen, dem schönsten der angeborenen und durch edle Erziehung aufs feinste entwickelten Grazie, einer Harmonie von Innerem und Äusserem Wesen, wie man es ausser den Rheinstädten selten in deutschen Landen findet.*) Gab diese hoch ansehnliche Gesellschaft auch dem künstlerischen Werth des Neuen keinen erhöhten Ausdruck, so lehrte sie doch den Beschauer, der bisher vielleicht die schöne Harmonie des ganzen Prachtbaues nicht zu fassen vermochte, die edlen Formen dieses wohl durchdachten Werkes mit der Ehrfurcht betrachten, die ein so viel Erhabenheit aussprechendes Kunstwerk beanspruchen darf.

Der Kaiser hatte sich zuvor schon verschiedene Male dem Volke gezeigt. Er hatte den Palmen-Garten, das neue Diorama, die Schlacht bei Sedan, das Postgebäude besucht. Tausende von Menschen wogten in den Strassen, von weit entlegenen Orten kommend, den Kaiser zu sehen und zu dem Weihe-Acte im Theater zu gelangen. Das Erstere war leichter als das Letztere. Die Agiotage hatte sich der wenigen, ausser den eingeladenen Gästen und den Actionären gegebenen Karten bemächtigt; dreissig Mark wurden für einen Stehplatz im hintersten Parterre, fünfzig und hundert für einen Sperrsitz, einen Logen-Platz bezahlt. Die Tausende von Fremden begnügten sich deshalb, von früh bis zur sinkenden Nacht das Opernhaus zu umwandeln, das stolze Haus, die schönen Anlagen und Abends den Prachtglanz der Beleuchtung zu bewundern. Ein weiter Kranz von Candelabern umgab das Haus, am Fuss mit einem reizenden Bosket von tropischen Pflanzen geschmückt, mit Guirlanden umbogen. Acht chinesische Ballons, vier grosse Laternen, eine grosse Theerpfanne bildeten die dreistöckige Beleuchtung eines Candelabers. Eine gleiche Dreiheit umrahmte die drei Stockwerke der Façade: ein Kranz von Candelabern am Fusse, eine doppelte Lampenreihe auf dem Balkon, grosse Theerpfannen auf den Akroterien am Dachgesims, so auch dem Unkundigen die Trinität, das Grundgesetz des Bauwerkes vor Augen führend.

Um 6½ Uhr begann das Festspiel, als der Kaiser, vom Jubel des Volkes begrüsst, die grosse Mittel-Loge des ersten Ranges betreten hatte. Die Dichtung ist von Wilhelm Jordan, dem gefeierten Sänger der Nibelungenlieder. Eine Ouvertüre von Goltermann begann; aus Moll zum Dur schreitend, den Gang des Festspieles andeutend, das aus tiefem Ernst zu froher Heiterkeit sich erhob. Germania und die Muse erscheinen, auf den Spitzen mächtiger Felsblöcke stehend, dem Brunhilden-Stein, dem obersten First des grossen *Feldbergs*. Eine graue Wolkenschicht lässt uns nur undeutlich die bewaldeten Höhen des Taunus schauen. Die Muse fragt, warum Germania hierher sie geführt. Drei Bilder dir zu zeigen, spricht die Göttin, ein stolzes, ein heiliges, ein heiteres, das dir gilt und dem Fest. Die Muse zweifelt, denn ihr ein Bild ein Fest soll gelten, heute wo nur das ein Opferdienst

bei schweigernachen Festen
Zu zeigen prunkend aufgehäuft
in weiten Glaspallästen,
Was Menschenwitz und Fleiss vermag,
seitdem sie die Giganten
Den Feuer- und den Wassergeist,
in Schieneneisen spannten.«

Germania lächelt und reckt den Stab empor. Die Wolkenschicht zerreisst, wie fernes Nebelbild erscheint auf stolzer Höh am Rheines-Ufer Germanias Bild auf hohem Sockel ragend. Die Muse erkennt es, doch nicht erhoben von seinem Anblick. Denn

»völlig in Vergessenheit
in dieser Zeit des Theinu
Ist meines Auges höchste Kunst
und edelste gerathen.«

Germania erhebt zur Geduld, denn das Schwert des Friedens gewährt, denn welcher auch der Muse die Kraft zum Liede. Was hohe Kunst trotz Schwerter Schlag vollbracht, möge das zweite Bild nun zeigen, das den das Werke höchsten anbilde. Zum zweiten Mal zerrinnt der Nebel. Im Glockenschein sieht man im tiefen Niederland den Dom von Köln. Auch das Werk, spricht die Muse, wird durch mein Dichten hervor gerufen, jetzt, wo vollendet, vergisst man die, ohne deren prophetisch Künden niemals das Werk wäre gelungen. Germania nahet dem Werk nur ein Symbol des heiligen Gedankens, dem Bruderzwist entrissen:

»Nicht nur die zur Madonna flehn
und knie'n vor der Monstranze,
Auch sie, die schlicht am Tisch des Herrn
den heil'gen Kelch empfangen,
Sie alle schlten ihren Schärf
an jenen Thurmesriesen
Zum Zeichen, dass den schlimmsten Feind
des Landes wir verwiesen,
Den Glaubenshass.«

Zum dritten Mal erhebt Germania den Stab, unter dem Klang aus Beethovens Musik »Zur Weihe des Hauses« von Attikas Sonnenlicht umstrahlt, dem Parthenon vergleichbar, steigt der stolze Bau empor, der heute dem Dienste der Muse geweiht wird — das neue Theater. Die Muse jubelt auf, dass in der Stadt, wo der sie einst bei Nacht einzog, zuerst schlossen ihrer Siege, auf eines Kindes hohe Stirn der Kuss des Weihe drückend, dass in Goethe's Vaterstadt der Bau mit seinen Räumen zur Lust und Freude aller Guten empor jetzt ragt, dem kunstsinnige Bürger den Tempel ihr geweiht,

*) Der Herr Verfasser ist offenbar ein Rheinländer; wir Andern sind aber auch hübsche Leute, das muss er uns nicht bestreiten.
D. Red.

in dem sie Das neuen Dienst beginnen. Sie gelobt, wo Kunst- und Opernruhm der Bürger solches schafen, da wolle sie mit Jüngerfleiss gern der Danken Pflichten üben.

Die Göttin und die Musen steigen hinab, wo Karl der Sitze wies Das Seehause, er schaut: »wie stolz und schön seitdem die Stadt empor gewachsen« Die Wolken verschwinden, die Hügel senken sich wieder, die Au steigt empor, zu oberst der Spitze vom weit ragenden Pfarrthurme, der Dom sodann, die Thürme, die Kuppeln der Kirchen, die stolzen Reihen der Häuser, die weitgespannten Brücken, die Platanen-Gänge am lang gedehnten kahnerfüllten Strom. Die Muse in hohem Jubel preist ihr Geschick, dass sie einziehen darf in die stolze Stadt, die so viel des Herrlichen beut. Den Kaiser begrüsst sie sodann, der glückliche Hand, der so mächtige Hand, die das Reich uns wieder gegeben. Das Orchester beginnt die Siegeshymne, das Publikum stimmt mit ein. Dank spricht sie den Bürgern Dank, der Trefflichen ihr saal:

»Ihr sollt für solchen Opfermuth
Den Lohn in Bälde spüren
Mauh steht s bevor, ist unsere Reich
der Bühnenkunst zu führen,
Der zweiten schönen Blüthenzeit,
die diesen kommt entgegen
Was hier ich einst und heut erfuhr
verheisst mir reichen Segen.«

Unter dem jubelnden Beifall der Zuschauer senkt sich der Vorhang. Das Festspiel hat so frohen Beifallssturm erregt, und frohen Beifalles kündet die Freude, der durch die Pause hin sich ausspricht. Dann beginnt, mit erhabenen Schlägen hohen Ernst gebietend, die Ouverture zu Mozarts »Don Juan«, dem edlen Werke, der so schmerzlichen Thränen, wie so hoher Lust die Seele treibt und zu gleichzeitigen Empfinden die Menschen erhebend, der Feier eine Würde, eine Hoheit verleiht, wie sie dem schönen Gedanken der Gründung, der Ausführung, der Vollendung des Prachtgebäudes geziemt.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für gemischten Chor.

Franz Lachner. Vier Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, Gedichte aus »Maikäferiade« von Hoffmann von Fallersleben. Heft II. Op. 186. Partitur und Stimmen Pr. 3 *M* Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Es giebt Leute, welche trotz ihres Alters immer jung bleiben, jung im Denken und Fühlen. Zu ihnen gehört unser würdiger Meister Franz Lachner. Wenn auch die Hand nicht mehr so fleissig sich rührt wie ehedem, so ist doch das, was sie uns noch bietet, dieses frisch, von keiner Kränklichkeit oder Schwäche angehaucht, sodass man glauben sollte, rüstiges Mannesalter habe es hervorgebracht. Lachner wiederholt sich nicht, wie man bei älteren Componisten gewöhnlich wahrnimmt, er weiss von neben anmuthender Frische noch einmal durch Neuheit zu fesseln, ein Beweis, wie ergiebig sein Fond und wie gut er verwaltet ist. Gediegenes Wissen und reiche Erfahrung kommen ihm dabei sehr zu statten. Ein beneidenswerthes Componistenalter! Die vorliegenden vier Gesänge für gemischten Chor liefern den Beweis für das oben Gesagte. Sie sind trefflich erfunden, fliessen leicht und ungezwungen dahin und tragen einen liebenswürdigen Charakter. Es liegen ihnen Gedichte aus der »Maikäferiade« von Hoffmann von Fallersleben zu Grunde, und da kann man sich denken, dass auch der Humor seine Rolle spielt, freilich nicht etwa von der grobkörnigen, sondern von jener Sorte, welche man zwischen den Zeilen findet. Fein humoristisch gehalten ist namentlich das »Leichenbegängniss«. Auch die anderen drei Lieder, »Gesang der Gemeinde«, »Lebensziele«, »Kriegslieder«, zeichnen sich durch charakteristische Färbung aus und sind neben dem erstbezeichneten dankbare und leicht zu lösende Aufgaben für gemischte Chorvereine.

Prdk.

Für Männerchor.

Jacob Axel Josephson. Arion. Die Macht des Gesanges (Gedicht von Carl Rupert Nyblom) für Männerchor, Solostimmen und Orchester. Clavierauszug mit Text. Op. 12. Pr. 6 *M* 80 *Pf* Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

In No. 6 Des laufenden Jahrganges dieser Zeitung zeigten wir die Partitur dieser Composition an und nahmen Veranlassung, sie ihres freundlichen Charakters und ihrer leichten Ausführbarkeit halber den Männergesangvereinen zu empfehlen. Indem wir die Empfehlung wiederholen, bemerken wir, dass der Clavierauszug praktisch und gut spielbar ist. Ihm ist ein Deutscher Text untergelegt, während die Partitur nach dem schwedischen enthält. Mittlerweile ist der talentvolle Componist, der sich den Nachrichten nach um die Musik speciell den Gesang in dieser Heimath vielfach verdient gemacht, gestorben.

Prdk.

Kammermusik.

Ernst Naumann. Zweites Quintett (Es-dur) für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncell. Op. 13. Pr. 8 *M* 50 *Pf* Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Der Componist ist ein vortrefflicher Musiker und hat bis jetzt nur Gediegenes geliefert. So wird man auch dieses Quintett auf Treu und Glauben hinnehmen können. Da nur dasselbe nur in Stimmen vorliegt und wir noch nicht Gelegenheit fanden, es zu hören, so können wir uns auch nicht eingehend über dasselbe äussern. Das Grundtonart ist Es-dur und es hat die üblichen vier Sätze, nämlich: Allegro con brio C Es-dur, Moderato ¾ G-moll, Andante cantabile C B-dur, Presto con fuoco ⅜ Es-dur. Mehr können wir nicht sagen, höchstens noch hinzufügen, dass es ein schwungvolles Werk zu sein scheint, wenigstens lassen die Stimmen darauf schliessen. Weil die Antecedentien des Componisten gut sind, sollten Vereine für Kammermusik sich veranlasst sehen, Bekanntschaft mit dem neuen Werk zu machen.

Prdk.

Partitur-Arrangement.

Rob. Schumann. „Träumerei“ aus den Kinderscenen, für kleines Orchester arrangirt von **Joh. Herbeck.** Partitur und Stimmen Pr. 1 *M* 25 *Pf* Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Das einzige Stückchen von Schumann hat der im Arrangiren sehr fleissig gewesene Herbeck mit Geschick für Horn, zwei Violinen, Viola, Violoncell und dem gesetzt. Es ist leicht ausführbar und wird sich fein und zart gespielt, recht gut machen.

Prdk.

Vorkenntnisse zur Harmonielehre. Die wichtigsten Sätze der Tonlehre und elementaren Rhythmik von **Wigand Oppel.** 2. Auflage. Frankfurt a. M., Moritz Diesterweg. (1880.) 28 Seiten gr. 8. Preis *M* 1,20.

Der Herr Verfasser dieses Schriftchens gehört zu unseren besten Tonlehrern und besitzt eine reife Erfahrung in allen Fächern der musikalischen Theorie. Man darf deshalb von ihm nur etwas Klares und praktisch Brauchbares erwarten. Die »Vorkenntnisse« wurden von ihm niedergeschrieben, weil er wahrnahm, dass sich Viele zu dem Harmonieunterricht einstellen, die nicht die dabei vorauszusetzenden Vorkenntnisse abgeben

Der Weg nun, den er einschlägt, um ihnen diese Elemente beizubringen ist sicherlich einer der besten die man wählen kann. Er entwickelt die Töne und ihre Verhältnisse auf eine sehr einfache Weise und giebt die Verhältnisse der Schwingungen an, wobei der Lehrer natürlich mündlich vieles weiter ausführen muss um es der Mehrzahl seiner Schüler hinreichend klar zu machen. Dahin gehört z. B. der Satz: »Zwei Erhöhungen oder Erniedrigungen erreichen eigentlich noch nicht den Ganzton, drei würden ihn jedenfalls übersteigen; es ist deshalb ganz vernünftig, dass man über die doppelte Erhöhung und Erniedrigung nicht hinausgeht.« (S. 6.) Sehr Anfänger ist freilich nicht zuzumuthen, das Vernünftige einer solchen Beschränkung ohne weiteres einzusehen. Weil derselbe nun durch die Beschreibung des Temperaturverfahrens, — nach welchem sämmtliche Töne etwas von ihrer absoluten Reinheit hergeben müssen, um den Zusammenhang aller Tonarten zu ermöglichen, — etwas zu dem Irrglauben verleitet werden, wir operirten in der Musik mit lauter Tönen von zweifelhafter Reinheit: so scheint uns sehr nothwendig, hier eine Bemerkung einfliessen zu lassen über das Verhältniss der mathematischen Tonreinheit zum menschlichen Ohr. Träumereien von der praktischen Ausführbarkeit der sogenannten reinen Stimmung im Gegensatz zu der temperirten tauchen von Zeit zu Zeit immer wieder auf und sind seit 20 Jahren von Helmholtz in den Instrumentenbau überzuführen versucht. Der besonnene Tonlehrer muss daher von vorne herein seinen Schülern die Lust zu diesem Abwege benehmen durch die Darlegung, dass die vorgebliche reine Stimmung im wirklichen Musiciren den nur als unrein, scharfklingend und unumstösslich erweist. Alle Modificationen in der Erhöhung oder Erniedrigung der Töne, welche die Temperatur herbeiführt, bewegen sich sämmtlich innerhalb des Ganzen, welche für das menschliche Ohr eine vollkommene Toneinheit bilden. Diesen Dogma kann dem Schüler nicht fest genug eingeprägt werden, denn es waffnet ihn gegen viele gefährliche Irrlehren.

Bei Erwähnung der Molltonleitern (S. 8) findet Referent es ganz passend (und verführt auch so in seinem eigenen Unterricht), wenn hierbei auf die alten sogenannten Kirchentonarten Rücksicht genommen wird. Eben und sehr leicht zu verstehen, wenn man jetzt im allerersten Anfange des Unterrichts mit ihnen bekannt gemacht wird — ebenso leicht, wie sie denjenigen, der den einmal in der nebenan Harmonie festgeschrieben hat, schwer und fremdartig vorkommen. Der rechte Nutzen eines solchen Verfahrens erscheint allerdings erst dann, wenn man in den Kirchentonarten die ersten harmonischen Übungen machen eine. Referent will diesen Verfahren hier einen weiter aussprechen, hält es aber für das beste, welches gewählt werden kann.

Bei den Molltonleitern S. 9—10 hätten die einsteigenden Reihen für das Auge wohl noch etwas deutlicher gemacht werden können. Wir würden vorschlagen, die Worte »1 Kreuz u. s. w.« nicht über die auf- und absteigenden Töne aber auf und auf und sehr in eine Reihe zu setzen. Dann sind diese Reihen leicht fortlaufend zu lesen, sich auch so lernen was doch nothwendig geschehen muss.

Bei Erwähnung der alten Noten *Longa* und *Maxima* (§ 16, S. 16) ist vergessen, ihren Zeitwerth anzugeben. Die Notenzeichen derselben S. 24 können daher dem Schüler keine rechte Belehrung gewähren. Dem Zeichen leiden an dem Uebelstande, den man fast in allen modernen Drucken findet, nämlich dass sie zu gross d. h. zu lang sind. Dies gilt namentlich von der beigesetzten *Brevis*; die richtige Figur derselben ist ein Quadrat, eine ein Oblongum, aus welchem man zwei Quadrate schneiden könnte.

Ein Anhang S. 16 bietet noch eine kurze »Uebersicht der gesammten Musiktheorie« und hält damit dem Schüler eine Tabelle dessen vor, was er noch zu lernen hat oder doch lernen kann. Alles sehr klar und verständig geordnet. Hinsichtlich der Lehre von der Melodie, der Melodik, heisst es: »Unstreitig derjenige Zweig, in welchem die Lehre am wenigsten thun kann und die freie Kunstschaffen am entschiedensten waltet.« Was wollte man nicht beistimmen? Und noch, wenn man früh den Weg der alten diatonischen Tonarten betritt, es hat man es in der Hand, viel mehr von dem zu lehren, was wir »Melodie« nennen, als bei der Beschränkung auf unsere Dur- und Molltonleitern.

Diese Besprechung des kleinen Büchleins ist deshalb so eingehend gehalten, um auf dasselbe nachdrücklich hinzuweisen. Wenn es der Kritik noch möglich wäre, die Unmasse theorieloser Schriften etwas zu verdrängen und dagegen bewirken zu helfen, dass wirklich gute Hülfsmittel, wie das vorliegende, allgemeiner gebraucht werden!

Musikalisches aus London.

Das siebente dreijährige Händelfest im Krystallpalaste. — Die Musik. — Die Concerte.

(Nach dem Feuilleton des Journal des Débats.)

Zweiter Artikel.

In London, wo die wahre musikalische Saison nur einige Monate dauert, wird mehr Musik gemacht, als in irgend einer andern grossen Stadt des Continents. Die Celebritäten der ganzen Welt geben sich dort Rendez-vous, und während die Anwesenheit eines Gesangsterns auf einer der lyrischen Bühnen in Paris für uns ein Ereigniss ist, besitzen die Bühnen von Covent-Garden und Her Majesty stets nevent mindestens ein halbes Dutzend. Nur in London und in St. Petersburg kann sich deshalb ein Director den Luxus gestatten, seinen Abonnenten und seinem Publikum einen solchen Verein von Sternen anzubieten. Das kostet allerdings viel, aber man bezahlt auch viel für das Theater, so dass es schliesslich selten ist, dass der Impresario einen eines Schutzes findet. Von Subventionen, Prämien, Unterstützungen oder Aufmunterungen irgend welcher Art, die für die Musik oder den Musikern gewährt werden, ist weder in der Kammer der Gemeinen noch in der der Lords die Rede. Jeder sieht den aus der Affaire, so gut er kann, eine Bühne mag prosperiren oder falliren, das Gouvernement mischt sich nicht darein. Dieses System hält viele Ungerechtigkeiten und viele Missbräuche fern. In Frankreich wäre es leicht, irgend einen Director einer lyrischen Bühne so bezeichnen, einen sehr einsichtsvollen und höchst schätzbaren Mann, dessen Geschäfte ganz gewiss gediehen wären, wenn die oberste Verwaltung für ihn nur den vierten Theil von dem gethan hätte, was sie für seinen Nachfolger gethan hat, welch letzter überdies einen den Schein eines Gebietes versprochen darauf hatte, so reichlich begünstigt zu werden.

In London ist die wirksamste Protection, auf welche der Director einer grossen Opernbühne wie Her Majesty's oder von Covent-Garden zählen kann, die des englischen Aristokratie, ein einziger Helfer ist das Publikum; der Director aber kennt weder am Feuern, noch man Saison macht. Ist der Augenblick gekommen, packt er ein und zieht von dannen, wenn es den goldenen um mein Zelte anderwärts aufzuschlagen, in Amerika zum Beispiel, wo Herr Mapleson, der Director von Her Majesty's Theater, fast alle Jahre sehr einträgliche Tourneen organisirt. Die Vögel machen es wie der Vogelsteller, ein nehmen den Schlüssel in die Hand, zerstreuen sich nach links und rechts, und am bestimmten Tage kehren sie in ihren goldenen Käfig zurück. Es ist wohl sehr erklärlich, dass sie zurück kommen; die Geschäfte einiger derselben trägt diesem ein schönes

Stück Gold ein! Man hört schwindelerregende Ziffern nennen, wenn man sie auch schon kennt, nennt man doch immer wieder darüber. Billiger Weise muss ich aber hinzufügen, dass die Gehalte der Künstler im Orchester ohne dermassen übertrieben zu sein, sich ebenfalls auf einen verhältnissmässig hohen Betrag belaufen. Der erste an einem Pulte als Solospieler erhält mindestens 2 bis 3 Pfund für den Abend. Es ist das allerdings wenig verglichen mit der Summe, welche Mme Nilsson oder Mme Pröll bekommt, aber es ist doch bedeutend mehr als die französischen Orchester-Musiker, selbst die bestbesoldeten erhalten.

Diesen Ihren Emolumenten ist bei vielen Künstlern die Einnahme für die Privatlectionen hinzuzufügen, welche in London doppelt und dreimal so hoch als in Paris bezahlt werden, und die Eintrittsgelder für die Concerte. Es wird in London während der Saison und auch ausserhalb derselben eine grosse Anzahl von Concerten gegeben und zwar mehr als sonst irgendwo in St James-Hall.

In St James-Hall finden auch die mit Recht so renommirten Aufführungen classischer Musik der Union musicale unter der Direction des berühmten (!) Professors Ella statt.

Von diesem schreibt Berlioz: »Die Union musicale, ein bewunderungswürdiges Institut, vielleicht das erste auf der Welt existirende, wird von Herrn Ella mit einer Sorgfalt, Einsicht und Grösse der Gesichtspunkte geleitet, die über alles Lob erhaben sind. Sie vereinigt in sich die aufrichtigsten Musik-Liebhaber der drei Königreiche und die Mehrzahl der vom Continent kommenden Fremden von Distinction. Das Programm enthält eine im Allgemeinen sehr glücklich zusammengestellte synoptische Analyse der Musik, welche sich sowohl den Augen als dem Geist zuwendet, indem dem kritischen Texte an einer oder mehreren Stellen Beispiele beigegeben sind, welche entweder das Thema eines jeden Stückes, oder die Figur, welche darin eine wichtige Rolle spielt, oder die darin vorkommenden [illegible] Modulationen darstellen. Man kann wirklich die Sorgfalt und den Eifer nicht weiter treiben.«*)

Ueber den Inhalt eines dieser Programme, welches eine sehr gelungene Analyse des Sextetts von Spohr für zwei Violinen, zwei Violen und zwei Celli enthielt, richtete der Componist an Herrn Ella das halb englisch, halb deutsch geschriebene Compliment: »*Your analysis of my Sextet is* r e c h t g u t.«

Unglücklicher Weise wird Herr Professor Ella, dessen Sehkraft seit einigen Jahren sehr abgenommen hat, sich demnächst genöthigt sehen, seine Entlassung zu nehmen. Von ihm stammt auch das an die Adresse angeblicher Dilettanten gerichtete sehr wahre Wort: »Die grösste Huldigung, die man der Musik darbringen kann, ist die, sie mit Stillschweigen anzuhören.«

Die Gesellschaft der Union musicale, welche nun seit sechs und dreissig Jahren existirt und deren Comité aus mehreren Mitgliedern der hohen englischen Aristokratie zusammengesetzt ist, hat zum Präsidenten S. k. H. den Herzog von Edinburgh.

In einer der letzten Aufführungen hat sich der Pianist-Componist Herr Alphonse Duvernoy, welcher in dem letzten Concurse der Stadt Paris preisgekrönt wurde, an der Ausführung eines Duos in A-dur für Piano und Violine von Anton Rubinstein und der Kreutzer-Sonate von Beethoven betheiligt. Man hat dafür Sorge getragen, auf dem Programm zu bemerken, dass Herr Alphonse Duvernoy aus Paris eigens gekommen sei (*expressly from Paris for this Matinée*), wie auch der Violinist Leopold Auer eigens von St Petersburg gekommen war.

Einige Tage vorher hatte ich eine ziemlich analoge Erwähnung, so weit sie wenigstens den Herrn Alphonse Duvernoy betrifft, auf dem Programm einer musikalischen Matinée wahrgenommen, welche er St James-Hall unter der Direction des Herrn Ganz gegeben wurde und bei der als Componist wie auch als Orchesterchef Herr Camille Saint-Saëns auftreten sollte. Unglücklicher Weise begegnete ihm beim Herabsteigen über die Treppe seines Hotels ein Unfall, der ihn für einige Tage zu absoluter Ruhe verurtheilte. Das Publikum, ausnehmend berührt durch das Nichterscheinen des Componisten, musste sich damit begnügen, sein Werk zu applaudiren: das Instrumental-Vorspiel aus S i n t l l e t h mit obligater Violine von Herrn Ovid Musin. Es war dies das fünfte und letzte Concert der Saison. Ich habe in demselben auf sehr befriedigende Weise, nur in den Tempi etwas zu genau, die Symphonie »Harold in Italien« gehört. Man hat dort schon mehrmals und stets mit immensem Erfolge »Faust's Verdammniss« aufgeführt. Als sich ganz zuletzt der Bayreuther Orchesterchef, Herr Hans Richter, in St James-Hall niederliess, um einige aus Wagner's dramatischen Werken entnommene Fragmente aufzuführen, konnte er gegen den bereits populär gewordenen Erfolg von Hector Berlioz Meisterwerk nicht aufkommen. Jedenfalls aber hat Herr Hans Richter in London die Reputation eines aussergewöhnlichen Musikers und eines unvergleichlichen Orchester-Chefs hinterlassen.

Die von Herrn Ganz dirigirten Concerte (Mr Ganz's orchestral Concerts) sind unter das unmittelbare Patronat S. k. H. des Herzogs und der Herzogin von Connaught, des Prinzen und der Prinzessin Christian, der Herzogin von Teck und S. H. des Herzogs von Teck gestellt. Man darf wohl glauben, dass diese Namen nicht deshalb, weil sie auf das Publikum ein gewisses Prestige ausüben, nicht ohne Einfluss auf den Erfolg der Unternehmung und auf das Schicksal der Unternehmer sind.

Herr Ganz ist ein in Deutschland wenig bekannter Deutscher, der ohne Zweifel Talent, aber wenigstens bisher das Capital noch nicht gerettet hat. Die deutschen Künstler sind in England gut aufgenommen, aber auch die Franzosen haben keine Ursache, sich über ihren Empfang zu beklagen. Warum sollte aber das, was ein deutscher Künstler geleistet hat, nicht auch ein französischer leisten können? Diese Frage hat sich Herr L a m o u r e u x gestellt und ist alsbald daran gegangen, sie zu lösen: da werden wir nun im nächsten Jahre Herrn Lamoureux ein Orchester und zwar ein ausgezeichnetes in St James-Hall dirigiren und der französischen Musik einen hervorragenden Platz auf den Concertprogrammen anweisen sehen. Herr Lamoureux ist thätig, intelligent, gewandt, von erprobter Ehrenhaftigkeit, er hat in England zahlreiche und vortheilhafte Verbindungen anzuknüpfen und sich sehr hohe Sympathien zu erwerben gewusst. Man kann daher sicher sein, dass ihm diese Aufgabe nicht misslingen und darf mit Gewissheit hoffen, dass er reussiren werde.

Die von Herrn Lamoureux angekündigten vier grossen Concerte werden nächstes Jahr im Laufe des Monats März stattfinden.

Vor Tagen meiner Abreise wurde mir von wohlbekannter Hand das Programm einer musikalischen Soirée übergeben, die an demselben Tage im Buckingham-Palaste stattfinden sollte; dasselbe war auf Satinpapier gedruckt und mit dem englischen Wappen in relief ausgestattet. Ich las darauf die Namen: Beethoven, Wagner, Gluck, Meyerbeer, Verdi, Boito und Gounod. Die als Freundin sehr treue Mme Adelina Patti sollte den Walzer der Estella aus »Les Bluets« von Herrn Jules Cohen und das Duett aus Mireille »O Magali, du Heissgeliebte« mit dem Tenor Nicolini singen. Mme Trebelli, Marie Roze, Etelka Gerster eine deutsche oder ungarische, vielleicht auch polnische Sängerin, welche ausgezeichnet vocalisirt, die Herren Maas und Santley figurirten gleichfalls auf diesem wahrhaft königlichen Programm. Man erblickte darauf auch die Namen zweier mit den Partien der Harfe und des englischen Horns

---

*) Diese Worte über den »berühmten Professor« zeigen ebenfalls, dass das Papier geduldig ist. *D. Red.*

zur Begleitung der Cavatine aus »Robert der Teufel« gesungen von Mme. Marie Roze, bekannter Künstler. Der eine heisst John Thomas, der andere Hortas. Darum entnehmen wir wenig; es ist aber immerhin von grossem Belang, seinen Namen auf einem im Buckingham-Palaste gegebenen Programm stehen zu sehen.

Man erinnert sich wohl noch der kleinen, niedlichen und frischen Marie Roze, welche in dem »Ersten Glückstage« von Herrn Auber das Lied der Djina sang. Sie kam eben aus dem Conservatoire und war so glücklich darüber, hinausgekommen zu sein, dass nichts auf der Welt sie wieder hätte hinein bringen können. Nun ist sie Mme. Marie Roze-Mapleson und eine der ersten Sängerinnen von Her Majesty's Theater geworden, wo sie von dem Publikum sehr applaudirt und sehr geliebt wird. Ihre Stimme hat an Fülle gewonnen, ihr Stil sich vervollkommnet; sie weiss bei entsprechender Gelegenheit, zum Beispiel in der Rolle der Elvira, ein richtiges dramatisches Verständniss an den Tag zu legen. Ich kann versichern, dass sie gegenwärtig nicht mehr an das Lied der Djina denkt.

Die Liste aller der hohen Persönlichkeiten, von der Königin bis zur Gräfin von Gleichen, welche die Concerte von Albert-Hall patronisiren, dürfte etwas lang sein. Bald ist es an den Künstlern von Covent-Garden, bald an jenen von Her Majesty's sich dort hören zu lassen und zwar ohne Benachtheiligung derjenigen, welche dorthin kommen, um für ein sehr geringes Entgelt, bloss für 2½ bis 3½ Pfund, in allen Sprachen zu singen und alle Arten von Instrumenten zu spielen. Die grosse Schwierigkeit ist, den Saal zu füllen, in welchem 12 000 Personen Platz finden, ohne sich zu drängen, da die Couloirs sehr geräumig und nicht minder die innere Eintheilung bequem und gut ausgenützt ist. Es ist in der That ein prachtvoller Saal mit seiner monumentalen Orgel und seinem über der Estrade ausgespannten Velum; aber man muss ihn an den für die grossen Aufführungen der Oratorien von Händel und Mendelssohn bestimmten Tagen besuchen und nicht, wenn zum Beispiel Mme. Nilsson dort erst eine englische, dann eine schwedische Romanze singt, welche sie mit einem dem Publikum zugeworfenen Kusshändchen schliesst.

Ich befand mich in London zu derselben Zeit wie Herr Lamoureux, Herr Alphonse Duvernoy, der Violoncellist Delsart, Herr Armand Gouzien, der eigens aus Paris gekommen war [*expressly from Paris*], um bei dem Händelfeste mitzuwirken, und Mme. Montigny-Rémaury, deren so correctes, elegantes und sympathisches Talent das englische Publikum jedes Jahr applaudirt. In London spielt sie Pianos von Erard, in Paris jene von Pleyel, was bei der eminenten Virtuosin augenscheinlich eine grosse Unabhängigkeit der Finger bekundet.

In dem Orchester von Covent-Garden traf ich Herrn Stennebrugger, der dort als erster Solohornist beschäftigt ist und den ich näher zu jener schönen Zeit in Baden kennen lernte, als Berlioz dort Concerte dirigirte. Herr Stennebrugger, der schon lange als Meister auf seinem poetischen Instrumente gilt, verlässt London am Ende jeder Saison, um im Conservatorium zu Strassburg Unterricht zu geben. Er ist ein Mitglied jener auserlesenen Gruppe von Instrumentalisten, welche dem Institute des Herrn Ella angehören.

Der Violoncellist Lasserre, ein ehemaliger Zögling des Pariser Conservatoriums, wo er noch sehr jung den ersten Preis erhielt, und der seit einigen Jahren in London lebt, hat, ist auch ein Theilnehmer der Union musicale von St. James-Hall. Ausserdem dirigirt er noch im Verein mit dem Grafen von Dunmore in Grosvenor-Hall das Orchester der Amateur-Dilettanten, welches der edle Lord und einige seiner Freunde, der Marquis von Lansdowne, der Graf von Latham, Graf Stanhope, Lord Colville, Lord Hatfield und der sehr ehrenwerthe Montagu unter dem Präsidium des Prinzen von Wales vor zwei Jahren gegründet haben. Dieselbe besteht aus einem vollständigen, ausgezeichneten und vorzüglich dirigirten Orchester, das weder vor einem Fragment von Berlioz oder von Wagner zurückschreckt, noch vor einer Symphonie von Mendelssohn oder Beethoven. Herr Lasserre führt einen meisterhaften Bogen, so wie er auch die Fülle des Tones besitzt, die man so sehr bei Servais bewunderte. Ein sehr tüchtiger Musiker, er componirt er für sein Instrument, wie es wenige Virtuosen im Stande sind. Ich habe von ihm eine Tarantelle, eine Bourrée und eine Romanze ohne Worte vortragen hören; bei diesen der Bau der Ideen und die Originalität der Form in keiner Hinsicht gegen die Vollendung und Eleganz der Durchführung und der harmonischen Arbeit zurückstehen.

Auch Lord Dunmore ist ein verdienstvoller Componist, der sein Orchester mit einer gewissen Gewandtheit leitet und der sich die Mühe gegeben hat, seine Kunst sehr ernstlich zu studiren, wenn auch niemand daran denkt, ihm die Vaterschaft an den Werken zu bestreiten, die seinen Namen tragen. Man muss nach England gehen, um *grands seigneurs* von diesem Caliber anzutreffen.

Ich habe nun Alles oder beinahe Alles gesagt, was ich sagen wollte, und kann daher diesen Bericht schliessen.

L. v. St.

Berichte

Leipzig.

Im dritten Gewandhaus-Concert hörten wir an Orchesterwerken Mozart's Es-dur-Symphonie (ohne Menuett), die Zwischenact- und Balletmusik aus »Ali Baba« von Cherubini und Schumann's Genoveva-Ouverture. Fräulein Adele Assmann, die geschätzte Altistin, trug eine »Des Hindumädchens betitelte Concert-Arie unseres Kapellmeisters Carl Reinecke vor, der die Lieder von Brahms »Alte Liebe«, Schubert »Der Tod und das Mädchen« und Schumann »Ihre Stimme« folgen liess. Mit dem Schubert'schen Liede erzielte sie relativ den grössten Erfolg und musste dieses Stück wiederholen. Auf den Vortrag classischer Arien scheint diese Sängerin sich weniger einlassen zu wollen; in ihnen dann sich zeigt, erst der wahre Gesang zeigen. Herr Hugo Bender wollte uns mit dem in dieser Zeitung schon und rasch lobend erwähnten neuen Violoncell-Concert von Friedrich Gernsheim bekannt machen, doch ist ihm sein löbliches Vorhaben nur theilweise geglückt, da er an diesem Abend nicht mehr disponirt zu sein schien. Das schöne Concert konnte unter den obwaltenden Verhältnissen nicht zur Geltung kommen, was wir im Interesse der Composition bedauerten. Referent unterlässt es, es mehr Einzelheiten zu zugeben, da er die Leser auf die in der letzten Nummer abgedruckten Bericht aus Homburg verweisen kann, der ordentlich Alles anführt, was er über die interessante und werthvolle Composition Gernsheims zu sagen wüsste. Herr Hugo Bender debütirte mit Grützmacher's musikalisch recht unbedeutender »Ungarischer Phantasie« für Violoncello, und es freut uns, constatiren zu können, dass er die überaus schwierige Piece gut vortrug. Sorgfältiges Studium vorausgesetzt, wird der noch jugendliche Künstler in letzter Zeit unbedingt zu den ausgezeichneten Vertretern seines Instrumentes gezählt werden müssen.

In der ersten Kammermusik (am 11. October) wurden uns Mozart's Streichquartett (in Es) und Mendelssohn's Streichquartett Op. 44 (in E-moll) von den Herren Concertmeister Schradieck, Bolland (Violine), Thümer (Viola) und Schröder (Violoncell) in prächtiger Ausführung dargeboten; zwischen beiden Streichquartetten stand Schumann's Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell Op. 63 (F-dur). Auch das Trio — Herr Kapellmeister Reinecke war am Clavier — gelang sehr gut und reichlicher Beifall lohnte die Ausführenden.

Berichtigung. In unserem letzten Concertberichte ist an beide Lieder von Dunkoff nicht Bopoff.

Verleger J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction *Bergedorf* bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 17. November 1880. **Nr. 46.** XV. Jahrgang.

Inhalt: Die historischen Grundclassen der christlich-abendländischen Musik bis 1600 (Fortsetzung.) — Die Weihe des Frankfurter Opernhauses. II. — Die Aufführung von R. Wagner's Tannhäuser in Paris 1861. — Anzeigen und Beurtheilungen (Für Horn [K. Kling, Fünfzehn classische Transcriptionen]) — Berichte (Leipzig, Kopenhagen und Hamburg.) — Anzeiger.

Die historischen Grundclassen der christlich-abendländischen Musik bis 1600.

Von Dr. Guido Adler.

(Fortsetzung.)

Die Betrachtung dieser contrapunktischen Gattungen hat von den verschiedenartigen Einsätzen verschiedener Stimmen direct zu den formalen Gruppen geführt. Es wird daher an der Zeit sein, sich über das Princip der Betrachtungsweise derselben Rechenschaft zu geben.

Jedes Tonstück enthält die bisher angeführten, unter verschiedene Kategorien vertheilten, musikalischen und, wie die Betrachtung ergab, zuweilen noch ausserspecifisch-aesthetischen Elemente in sich zu einem mehr oder weniger einheitlichen Ganzen vereint. Die einer gewissen Anzahl von Tonstücken gemeinsamen Eigenthümlichkeiten, infolge deren man sie zu einer Gruppe schichtet und sie von anderen Stücken resp. Gruppen sondert, können abstract mit dem Namen »die formalen Eigenschaften« bezeichnet werden. Die Uebertragung der letzteren auf die Gruppen selbst und die Vereinigung der beiden Bezeichnungen schafft den Ausdruck »formale Gruppen«.

Als einfachste, aber wichtigste Formalgruppe ist das »einstimmige Volkslied« zu nennen. Obzwar dieses Fundament der Tonkunst nur in spärlichen Ueberresten vorhanden ist und einer Ueberreste ob ihrer formalen Natur aus einem Rückschluss auf das Lied in seiner ursprünglichen Gestalt gestatten, nach ein wesentliche Beschaffenheit desselben die symmetrisch melodische Structur angesehen werden. Eine zweite, in ihrer Allgemeinheit nicht feststehende Annahme, spricht demselben die natürliche Tonalität zu. So oft das Lied eine Verbindung zu musikalischen Producten eingeht, sei es, dass es die Grundlage von mehrstimmigen Compositionen bildet, sei es, dass es in ein Verhältniss tritt zu dem Kirchengesange, werden die genannten Eigenschaften mit Gewalt durchbrochen, was aber von sehr verschiedenem Erfolge begleitet ist. Schon in dem ältesten Kirchengesange treten einzelne Arten, die Hymnen und Lamentationen, auf, welche eine embryonale Structur aufweisen. Deutlicher ersichtlich ist dem schon bei den Sequenzen, welche im 9. Jahrh. entstanden, in der St. Gallener Klosterschule beliebt waren und wenn specifisch musikalischen Bedürfnisse ihre Entstehung verdanken, indem das Halleluja-Vocalisen, allmälig von diesem Worte abgelöst von dem letzten Vocale dieses Wortes losgetrennt, kraft ihrer eigenen melodischen Structur Worte erhielten, also gerade das verkehrte Verhältniss der Ton- zur Dichtkunst sol-

trat, als die Geschichte bisher aufzuweisen hatte. Geschlossener in der Structur waren die den genannten Schein entstammenden Laudes und Tropen, welch letztere nach Ekkehard's Ausspruch geradezu nach Psalter und Stola erfunden und, d. h. als originäre textliche Verbindungen aufgetreten sind. Je zwei oder mehrere Phrasen wurden nach derselben Melodie gesungen. Die erste und letzte, manchmal auch eine der mittleren Phrasen haben zumeist ein eigenes, nicht wiederholtes Melos. Das Motiv der ersten Phrase klingt zuweilen in den Mittelstrophen an. Münster im die Anordnung derart, dass jede der geschlossenen Strophen nach einer stets wiederkehrenden Melodie, die Schlussstrophe in einer höheren Tonlage gesungen wird. Die Tonalität dieser Gesänge ist immer streng kirchlich.

Eine Mittelstellung zwischen den Sequenzen (zu welchen man im weiteren Sinne auch die Tropen und Laudes zählt) und dem Volksliede nehmen die Bittgesänge ein, welche als Volkssequenzen im Gegensatze zu den Klostersequenzen im 10. Jahrh. in Aufnahme kamen. Einer einleitenden Anrede folgen die in kleinen Phrasen wiederholten Bitten, deren Schluss das rituelle *Kyrie eleison* bildet. Die herrlichsten Blüthen kirchlicher Tonkunst, wie das *Stabat mater* und das *Dies irae*, gehören einer Gruppe an.

Neben diesen einstimmigen kirchlichen Gesängen treten weltliche Gesänge auf, welche, verschieden vom Volksliede, demselben in vieler Beziehung sich nähern, nämlich die Kunstgesänge der Troubadours, Minne- und Meistersinger. Die Gesänge der Troubadours, ihrer Entstehung nach dem 11. Jahrh., ihrer Ausbildung dem 12., ihrem Niedergange nach dem 13. Jahrh. angehörig, haben klar verständlich gegliederte Weisen mit einer ostentativen Melodik und entschiedener Neigung zur Dur- und Moll-Tonalität. Ihre liedmässige Melodik über den nach dem natürlichen Rhythmus in Hebung und Senkung gebildeten Vers erhebt sich zu einem in sich gerundeten, auf Wechselseitigkeit seiner Theile und symmetrischer Gliederung beruhenden einheitlichen Ganzen. Kühner Wechsel zwei- und dreitheiliger Rhythmen in proportionalen Verhältnissen, sowie gewisse [illegible] Wendungen und Schlussformeln sind Allen gemeinsam. In rhythmisch verschiedenen Arten treten die Gesänge der Minnesinger vom 11. bis 14. Jahrh. auf. Sie sind entweder vorherrschend rhapsodisch-recitirend gehalten, so dass Zeitwerthen der Töne durch die Sprachmetrik bestimmt und nur bei den Schlussfällen markirt und formirt, oder sie nähern sich mehr dem weltlichen Liede und zwar durch die Dreitheilung der Strophen in zwei gleiche Stollen mit einem für beide Stollen gleichen Melos und in den

Abgesang, dessen letzte Zeilen, wenn sie dem Anfange der Stollen glichen, auch das gleiche Melos, jedoch mit den nothwendigen Abänderungen erhalten. Die Haupttöne werden häufig mit raschen Wechselnoten verziert. Diese Liedform findet sich zu Hunderten in den späteren mehrstimmigen Bearbeitungen. Abweichend von dieser Gestaltung sind die Gesänge, die sich noch mehr dem Volksliede nähern, so insbesondere die Leich, welche in Folge ihrer strophenlosen Vorsart auf eine musikalische Structur hingewiesen, zumeist durchcomponirt, d. h. nach ein melodisches Gefüge gestaltet sind. Der psalmodirenden kirchlichen Vortragsweise nähert sich der »Ton« der Meistersinger (vom 14. bis 16. Jahrh.), deren Gesänge sich in der metrischen Structur an die Dreitheiligkeit des Minnegesänge anschliessen. Specifisch musikalisch Neues fanden keine des letzterwähnten einstimmigen Gesanggattunge.

Die geistlichen und weltlichen Gesänge bilden den Fermost der mehrstimmigen Musik. Zu einem solchen gehaltenen Gesange (tenor (Bekenntnisse) fügte der Tonsetzer eine zweite, dritte etc. Stimme bald oberhalb, bald unterhalb desselben. Die ältesten Arten der mehrstimmigen Musik seit den Zeiten des Discantus beziehen ihre Unterscheidungsmomente von der Hinzufügung eines Textes, resp. von der Textlosigkeit. Gesänge mit Text waren die Cantilenen, die vorzugsweise Reimversgefüllen sind, die Rondellus, die schon bei ihrem ersten Auftreten nach Halb- und Ganzschlüsse gegliedert sind und die übrigen musikalisch nicht specificirten Kirchengesänge. Gesänge mit verschiedenen Texte waren die Motetten, welche sich dadurch unterschieden, dass sie zu dem Tenor einen Denkspruch (Motet) hinzufügten. Gesänge mit oder ohne Text waren die Conductus, deren Tenor ausnahmsweise weder einem bereits bestehenden kirchlichen und weltlichen Gesange entnommen, sondern eine dem Tonsetzer frei erfunden war, und die Organa, in der Bedeutung von andersstimmigen Formenbildungen noch weniger erforscht als die Vorhergenannten. Diesem Formenkreis der mehrstimmigen Singemusik kam ein gemeinsamer Factor zu, nämlich die successive Composition einer Stimme zu oder unter die vorher fertige, eine Sache, die von Johannes de Muris, welcher nach dem Tenor das Triplum, den Motetus und endlich das Quadruplum setzt, ferner von Egidius de Murino, welcher nach dem Tenor den Contratenor, das Triplum, den Superius und endlich den Motetus, ja sogar noch von Gioseffo Zarlino im 16. Jahrh. erwähnt wird. Wenn der Tenor dem Tonsetzer nicht ausreichte, um seinen discantirenden Versuchen Genüge zu leisten, so wurde der Tenor oder ein Bruchstück desselben in der nämlichen Stimme noch einmal gesetzt, ohne dass aber diese Wiederholung oder Zertheilung der Haltestimme einem zielbewussten Streben des Tonsetzers nach Symmetrie hätte Genüge leisten sollen.

Gegen das Ende des 15. und den Anfang des 16. Jahrh. kam neben dieser Bearbeitung, richtiger Setzung von Stimmen über und unter den Tenor, welche mit dem Ausdrucke »supra librum« bezeichnet wurde, eine zweite Art, nämlich die den Tenor in seine melodisch bedeutenden Tonschritte und Tonphrasen scheidende und aus denselben imitatorisch die übrigen Stimmen bildende, eigentliche musikalisch-thematische Bearbeitung »ad similitudinem modulis« auf. Der mannigfaltig auf bei ihrem ersten Auftreten äusserst zerrissen waren die Versuche, die durch zwei Jahrhunderte dieser Auffassung des Tenors als eines Themas vorausgegangen waren. Die ersten schüchternen Bemerkungen darüber wurden von Johannes de Garlandia gemacht, welcher die »Colorirung« einer mehrstimmigen Composition vorerst in einem regelmässig geordneten Discant (cantus ordinatus), hernach in der Vertretung der Stimmen (florificatio), endlich in der Wiederholung einer Tonphrase entweder in derselben oder in verschiedenen Stimmen zu verschiedenen Zeitmomenten (repetitione eiusdem vocis diversae voces) anstrebt. Eine bald sehr beliebte Art der Nachahmung wurde der Pes ascendens und Pes descendens, die stufenweise auf- oder abwärtsgehende Wiederholung einer Tongruppe in einer Stimme, eine musikalische Structur, welche für die Folgezeit von der grössten Bedeutung werden sollte.

Aus diesen zu einer höheren symmetrischen Einheit noch nicht gediehenen constructiven Elementen waren die Formalgattungen der weltlichen und geistlichen mehrstimmigen Lieder zusammengesetzt, deren formale Ausbildung eben die Geschichte dieser zu einer zielbewussten Einheit führenden Structurelemente bildet. Die ältere Bearbeitung des weltlichen Liedes (bis Dufay) brachte die Hauptstimme in der Oberstimme und hatte sogar manchmal eine Zwei- oder Dreitheilung je mit verschiedenen Schlüssen. In dem Kampfe mit dem Discantus wurde der Tenor unterworfen und konnte erst allmälig seiner melodischen Structur Geltung verschaffen. Die niederländische Chanson ist gerade dadurch von dem deutschen mehrstimmigen Volksliede zu unterscheiden, dass das letztere eine unbeugsame melodische Tenor schon in den uns bisher als erstes Blühen dieser Formgattung überlieferten Stücken aus dem Locheimer Liederbuche (um das Jahr 1460) aufweist, einen Tenor, deren scharfe tonliche Logik gerade darin zum Ausdruck kommt, dass dem an der Spitze stehenden melodischen Gedanken, der wenn auch nicht bedeutend, so doch entwickelungsfähig ist, ein mit strenger musikalischer Consequenz aus dem ersten Motive gebildeter Gegengedanke folgt *). An diese reihen sich die weiteren Bearbeitungen, oben dann dieselbe Cadenz zweimal gebraucht wurde, ferner Verkürzungen und Erweiterungen des Themas, worauf gewöhnlich ein schon vorher als Mittelsatz gebrauchtes melodisches Glied den Schluss bildet.

Die niederländischen Chansons waren vorwiegend contrapunktische durchaus polyphone Ueberarbeitungen des Tenors. In den französischen, zumeist an die niederländischen sich anlehnenden, mehrstimmigen Chansons finden sich verschiedene Abarten zuerst solche, welche sich entweder in ihrem Aufbau der musikalischen Abtheilungen mehr nach den Versabsätzen richten, wie die Gesänge Claudin Sermisy's, ferner solche, welche rein musikalische Wiederholungen ganzer unveränderter Partien haben, aus denen man manchmal kaum weiss, ob sie aus einem Streben nach tonlicher Symmetrie oder aus dem Wunsche entsprungen sind, schneller fertig zu werden, und endlich die französische Canzone, welche in ihrer späteren Erscheinungsform des 16. Jahrh. durch die dem Thema folgenden Wiederschläge in der Oberquint die Keime der späteren Quintfuge birgt.

Den mehr choralmässig gehaltenen niederstimmigen weltlichen Liedern wurden vor und nach der Reformation häufig geistliche Texte unterlegt, eine Gewohnheit, die der Einführung der Choräle in die protestantische Kirche sehr zu statten kam. Aber trotz der im Ganzen strengeren Haltung des Chorals in der protestantischen Kirche und ungeachtet der hier vorzüglich begünstigten Setzung der Haupt- in die Oberstimme dürfte den Chorälen der protestantischen Kirche, eben den früheren choralartigen Liedern und den gleichzeitigen sowie den späteren katholischen Chorälen nebenzutreten, eine selbständige Formalgruppe mit der Bezeichnung »protestantischer Choral« im kunstwissenschaftlichen Sinne nicht zuerkannt werden, sondern es kommt diesen confessionellen Abzweigungen im Ganzen mit den choralartigen Liedern vor der Reformation der umfassende Name »Choral« zu.

Diese Gruppe führt zu jenen Gruppen von Liedern, mit welchen sich ihrer textuellen Behandlung der scharfen Trennung der Versabsätze in einem engen Zusammenhange steht. Die Art und Weise der cantablen Melodie des declamatorischen

*) Arnold: Das Locheimer Liederbuch.

dem Versmaasse analogen Rhythmus aus dem Imitationengeflechte des contrapunktisch mehrstimmigen Liedes zu befreien, findet sich am vorzüglichsten in den mehrstimmigen italienischen Gesängen ausgeprägt, welche nach ihrem ästhetischen Charakter am weitesten von der zuletzt genannten Choralgruppe stehen. Die Frottole, durchaus italienischem Boden entsprossen, reagirte lange Zeit gegen die Contrapunktik, unterlag aber dem mächtigen Zuge der Zeit nach polyphoner Stimmenführung und erhob sich als edlere Gattung zum Madrigal, während sie das letzte Restchen ihres leichten Gefüges in das Villote und Villanelle, welche sogar locale Färbung annahmen und in ihrer leichten Tonfügung scharf an der Grenze zwischen Kunst- und Volksmusik stehen, zu retten bestrebt war. Die Eigenschaften, die diese Zwillinge, Madrigal und Villota, von einander unterscheidbar machen, sind in untrennbarer Weise in der Frottole enthalten. Gewisse gleichstrommende Verspaare und Refrainverse bieten den Anlass zur Wiederholung ganzer, meistens im einfachen Contrapunkt gehaltener musikalischer Sätze. Textrhythmus und Wortaccent verbinden sich gleichsam chemisch mit einander und legen den Grund zur Periodisirung der Tonphrasen der folgenden Zeiten. Die Madrigale bürgerten sich rasch bei allen musikalischen Nationen ein. Versuche, wie die Jacob Regnard's, die landen, territorialen Villoten, welche durchaus im einfachen Contrapunkte, Note gegen Note, geführt, die Harmonien oft in unmittelbarer Folge aneinander prallen lassen, ohne aber damit ästhetische Zwecke behufs Verdeutlichung der Texte zu verbinden oder sonstige interessante harmonische Versuche zielbewusst, wie dies die Madrigalisten insbesondere der späteren Zeit thaten, anzustellen, sondern die lediglich unterhaltende Harmonieverbindungen sind, nach Deutschland zu verpflanzen, misslangen gänzlich.

Durch die häufig angewandte Wiederholung der metrischen Form der Sonette, Capitoli und der übrigen italienischen Strophenarten und die musikalische Rhythmik, sowie durch das genaue Einsetzung des Worte der übrigen Strophen in die erste in Musik gesetzte Strophe ergab sich gewohnheitsmässig ein Schema, das schon von vornherein vorgebildet und erst nachträglich den metrischen Versen angepasst werden konnte, ein Schema, welches *Aër* in *abstracto* genannt wurde, in verschiedenen Arien auftrat als *aër de versi latini*, *modo de cantar sonetti*, *modo de cantar capitoli* (Terzinen), das dieser observanzmässigen Bearbeitung abstracter Formen entwickelte sich die Arie, welche in der uns geläufigen Bezeichnung als eine musikalische, von der Dichtung losgelöstes Schema erst 4810 auftritt.

Neben diesen bisher genannten temporären, oder könnte bei Einigen sagen, ephemeren mehrstimmigen Formalgruppen treten zwei selbständige Gruppen auf, deren Keime auf die ersten mehrstimmigen Versuche zurück- und bis auf unsere Zeit hinanreichen. Als einstimmige Tonstücke treten sie schon viel früher auf: die Messe mit dem ersten geregelten Kirchendienste, die Motette, ursprünglich der Motetus als Lockspruch zu einem Tenor gesetzt, welcher eine, zwar bisher nicht historisch genau dargelegte, doch unzweifelhaft in die Frühzeiten unserer Musik zurück zu verlegende Entstehung haben muss, denn sonst hätte er nicht als Denkspruch dem Tenor in den Incunabeln der mehrstimmigen Musik aufgesetzt werden können. Während die Messe nur aus kirchlich-rituellen Rücksichten die angelegentlichste musikalische Bearbeitung von Seiten der Discantisten, Contrapunktisten und Tonsetzer erfuhr und ihre Theilung in die verschiedenen Messensätze nicht specifisch musikalischen Anforderungen verdankt, erstarkte die Motette in ihrem harten Kampfe um das Dasein mit den übrigen Formalgruppen zu stählerner Festigkeit und einer die übrigen nicht direct dem Ritus dienenden Gruppen nicht nur an Lebensdauer, sondern auch an textlichen und symmetrisch constructiven Eigenschaften überragenden Vorzüglichkeit.

Der Tenor bildet auch hier den Stützpunkt; er ist entweder ein kirchlicher Rhythmotiv, oder ein weltliches Lied oder endlich von dem Tondichter frei erfunden. Da die Messen und Motetten gewöhnlich nach dem Tenorientanfange benannt wurden, kamen für die Messen, bei welchen der Tenor frei erfunden war, eigene Benennungen auf, z. B. *sine nomine* (ohne Namen), oder *primi*, *secundi*, … *cujusvis toni* (nach dem ersten, zweiten … nach jedem Kirchentone) oder nach Solmisationssilben, der sind Silben, die behufs leichterer Erlernung der Tonhöhen und Unterscheidung der zu Hexachordreihen verbundenen Töne im 11. Jahrh. eingeführt worden sind, oder nach contrapunktischen Eigenheiten, wie *ad fugam* (in canonischen Nachahmung) etc. Messen über von dem Tonsetzer fremden Kunstcompositionen entlehnte Tenores hiessen *Missae parodiae*. Auch Untermischungen geistlicher und entlehnter oder selbsterfundener weltlicher *Tenores* in einem und demselben Stücke sind nicht selten.

Die textuelle Theilung des ersten Messensatzes in das *Kyrie Christe Kyrie* bot Veranlassung zu einer analogen musikalischen Theilung. Schon bei Dufay ist der *Kyrie* in der *Omme-armé-*Messe derart getheilt, dass der Lied zuerst auf seiner gehörigen Tonstufe, dann auf fünft auf der Oberquinte und endlich wieder in der ursprünglichen Lage contrapunktisch umgearbeitet ist. Insbesondere waren Epigonen in, aus der Hauptmotetten verschiedener Messen beliebt und ein Mittel zu symmetrischer Structur. Ostinat wiederholte Notengruppen und Pausenklänge unterstützten diese Bestrebungen. Gegen die gerade in den Messensätzen zumeist angewandte speculative Contrapunktik, welche den rituellen Tenor und seinen Text oft bis zur Unkenntlichkeit ver- und umarbeitete, traten mehrmalige Reactionsversuche behufs Reinerhaltung des kirchlichen Tenores, jedoch zumeist ohne Erfolg auf.

Mit der Messe war die Motette in steten Wechselverkehr, so zwar, dass sogar Motetten zu Messen ausgeweitet wurden. Die Motette entnahm den übrigen Formalgruppen die in denselben zur Entwicklung und Ausbildung gediehenen sonorklanglichen Elemente, was bei dem ihr zukommenden Reichthume an verschiedenartigen Texten — Magnificat, Lamentationen, Mariengesänge, Heiligengesänge, Psalmen Davids, Tedeum, Stammbaum Christi, Sequenzcompositionen, Trauermotetten (*Complainte*), politische (Staats-, Hof- und Staats-) Motetten, Elogen etc. — in umfangreichem Masse möglich war. In ihr krystallisirten sich die polyphonen Elemente der übrigen Formalgruppen zu einem symmetrischen Gebilde. Freiere Imitationen wechseln mit strengeren canonischen Stimmführungen ab. Zweitheiligen Motetten mit einem ersten Theile, welcher eine Art einen kleinen harmonisch vollständigen Präludiums der Stimmen bildet, dem als zweiter Theil ein in fugenmässiger Weise gearbeiteter Nachsatz folgt, stehen dreitheilige Motetten gegenüber, welche in wohlberechneter Steigerung den ersten Theil in den breit und ruhig gelagerten Massen des perfecten (dreitheiligen) Tempus, den zweiten in den bewegteren Massen des imperfecten (zweitheiligen) Tempus bringen und das Ganze mit einem verhältnissmässig raschen Satze in zugender Bewegung abschliessen. Sogar nach textlichen Contrasten gebildeten Motetten treten im 16. Jahrh. auf, deren erster Theil reich durchgeführt ist, deren zweiter Theil Duos einzelner Stimmen abwechselnd mit Antworten des vollen Chores bringt und deren dritter Theil schwungvoll belebt ist.

(Schluss folgt.)

Die Weihe des Frankfurter Opernhauses.

II

Was die Muse am Schluss des Festspiels sagt: »Noch steht's bevor, im neuen Reich die Bühnenkunst zu führen« — das grosse prophetische Wort, es musste in der ersten Vorstellung wenigstens den Keim zur Vollführung zeigen. Mozart's »Don Juan« war dafür ein Prüfstein. Denn wie wir in Rücksicht auf Bühnenmusik das Grösste hier sehen, was künstlerische Kraft vermochte, so liegen in den scenischen Darstellung dieser Oper so viele Räthsel, dass die Berufensten sie noch nicht alle lösten. Die Frankfurter Bühne aber hat einen bedeutenden Schritt zur Lösung dieser Räthsel gethan. Eine kleine Schilderung der Scenerie möge dies zeigen.

Die erste Scene zeigt uns eine grosse Vorhalle eines Palastes im romanischen Stil mit kurzen Rundsäulen und grossen Halbkreisbogen ausgeführt. Links sehen wir ein Stück vom Palast, eine Treppe zum zweiten Stock, sonst Gang ebener Erde, rechts den Ausblick auf einen grossen Garten. Donna Anna kommt mit Don Juan aus dem Erdgeschoss, der Vater spitzen zur Treppe herab. Leporello kann sich hinter die Säulen verstecken und dahinter sein Selbstgespräch haben. Don Juan und Leporello können durch das »Scene Garten« entfliehen. So ist der Vorgang einfach und natürlich.

Die zweite Scene zeigt uns eine einsame Herberge an der Landstrasse, davor ein Brunnen mit Gedenkenbild, im Hintergrund eine Landschaft. Donna Elvira kommt in einer Sänfte getragen vor die Herberge und klagt umher suchend den Lüften ihr Leid. Don Juan und Leporello verstecken sich hinter dem Gedenkenbilde. Auch im zweiten Act erscheint Elvira in dieser Herberge — nicht im Hôtel garni zu Sevilla, wie man es anderen Orten sieht — die Vorstellung der Einsamen, welche das Mitleid für die Verlassene erweckt, wird damit erhalten. Hier kommen auch Don Ottavio und Anna vorbei. Die dritte Scene zeigt Don Juans Palast im Hintergrund, die Strasse führt vorbei, auf der die Bauern im Hochzeitszuge kommen. Hier spielt die Scene zwischen Don Juan und Zerline, dann noch die zwischen Masetto und Zerline. Eine Trennung dieser beiden Scenen durch die Einschiebung der Scene mit Donna Anna wäre indessen natürlicher.

Der Glanzpunkt des ersten Actes war denn die Ballscene im Landhause Don Juan's. Wir schauen in einen grossen romanischen Saal mit hohen Rundbogen. Rechts durch einen mächtigen Bogen sehen wir in einen anderen Saal, wie der vordere mit Gästen gefüllt und prächtig erleuchtet, links blicken wir durch einen anderen Bogen in den offenen Garten. Ueber einem üppigen Pflanzenwuchs ergiesst ein tief blauer südländischer Himmel, vom schönsten Mondlicht durchleuchtet, gegen die Kerzenbeleuchtung ein zauberhafter Contrast. Im vorderen Saal stellt Leporello die Tänzer zum Menuett, dessen Musik vor dem Vordergrund (dem Orchester) klingt. Nach einer Weile beginnen ein paar Geiger auf einer Bühne am Eingang zum zweiten Saal einen Contre-danse, und die Gesellschaft im zweiten Saal tanzt diesen Tanz. Dann fängt ein Orchester auf einer Bühne zur Linken den Walzer an und im Garten hüpfen die lustigen Bauern. So werden Don Juan's Worte zum ersten Mal hier ausgeführt:

»*Chi' l minuetto,*	»Hier Minuetto,
Chi la folia,	Dort die Folia,
Chi l' alemana	Herr dann den Walzer
Farai ballar.«	Lustig im Tritt.«

Die dreifache Musik mit dreifacher Scene und dreifachem Tanz und alles in bester Ordnung harmonisch in einander gefügt, dazu der Contrast der dreifachen Beleuchtung: es war ein so zaubervoller, berauschender Moment, dass man Hören und Sehen vergass und in Entzücken schwelgend bei dem Schrei Zerline's wohl begriff, dass selbst stärkere Geister wie Zerlinchen hier ihre Pflicht vergessen konnten.

Ich will hier abbrechen, um noch Einiges über die Sänger zu sagen. Der jüngere Beck spielte Don Juan. Es sind über 25 Jahre, seit ich den Vater noch auf der Frankfurter Bühne sah. Sein Bild ist mir so unauslöschlich, dass ich glaubte jenes frühere Bild heute wieder zu sehen. Nur war jener etwas voller, zugleich auch beweglicher. Aber das sanguinische Element, was des Ersteren noch ganzes Wesen durchzog und seiner Stimme den berauschenden Charakter gab, habe ich bei keinem anderen Sänger in gleichem Maasse gefunden, wie hier bei dem jungen noch. Was seinem Gesang heute einen (relativ) hohen Werth giebt, ist seine Wiener Geburt und künstlerische Erziehung. Hier ist nichts von oratorischem Declamiren, wie die Jünger von Wagner es heute üben, hier ist wirklich echter, voller, getragener Gesang, ein natürlicher Rhythmus, wie er (mit Ausnahme der Oesterreicher) den gesammten deutschen Künstlern entflohen zu sein scheint. Ich habe seit vielen Jahren zum ersten Mal wieder so singen hören, wie Mozart, der Oesterreicher, gesungen haben muss.

Frau Wilt aus Wien sang die Donna Anna. An Wucht und Schönheit des Organs, wie Fertigkeit des Singens steht sie noch nicht nach. Nur das Sanguinische hat sie nicht in dem Maasse wie Beck, jenes dämonische Wesen, was in »Ton, Blick und Stimme« (wie Donna Anna sagt) zugleich den Zauberhaften, so bewegliche Wesen verbindet. Ihre Donna Anna war gross als Tochter des Granden, als Rächerin des Vaters, aber weniger Sympathie erweckte sie als Verlobte, als das Mädchen, das sich schuldig weiss, durch ihre Liebe zu Ottavio des Vaters Tod veranlasst zu haben und doch mit Innigkeit dem Sohne ihres Herzens zugethan ist. Frau Meyer-Olden sang die Elvira. Ihre Stimme ist nicht so gross wie die von Frau Wilt, doch klangvoll und wohlgebildet. Ihr Wesen im ersten weiblicher als von Frau Wilt, für Elvira deshalb wohl geeignet. Im Ensemble Quartett und Terzett im ersten Act, bildeten die Damen schöne Gegensätze, die zur Charakterisirung des Stückes viel beitrugen.

Herr Nöring sang die Rolle des Comthur: noch bedeutende Stimme, ein würdevolles Wesen machen diesen Künstler zu einem trefflichen Repräsentanten des alten Granden. Herr König ist ein angenehmer Ottavio. Er weiss diesem für zweideutig gehaltenen Charakter das rechte Colorit zu geben durch edles und männliches Wesen und klaren, ansprechenden Gesang. Den Leporello spielte Herr Baumann, ein Mann von stattlicher Gestalt und Stimme, der es vermochte, selbst im Presto noch die Register-Arie verständlich zu singen, wenn auch weniger schlug er seine übrigen Gesänge. Im zweiten Act den Mummenschanz spielte er ein bischen ernsthaft, einzelne Drôlerien darin gelangen ihm deshalb weniger gut, weil dem Ganzen ein Zug von Grazie fehlte. Auch Masetto fand einen wackern Vertreter an Herrn Brandes, und Zerline — Fräulein Spatzis — war einzig in ihrer Art. Denken Sie sich eine kleine schwarze Jüdin, scheinbar im Alter von 16 bis 17 Jahren *) so gross, dass der lange Masetto nur ihr kaum reicht, wenn er sie umarmt, mit ein paar hübschen naiven und noch schelmischen Augen und einer Stimme so zart, wie Schneewittchen oder Dornröschen, ein kurzes Kleidchen und rothes Mützchen dazu, wie Rothkäppchen, dann haben Sie die kleine Braut, die dem Masetto den Kopf verdreht und Don Juan bezaubert. Es war wirklich etwas kindlich Naives, ausserordentlich Anmuthiges in ihrer Erscheinung, ein glockenreiner Gesang, die zierlichsten Coloraturen erreichten ihr selbst die Herzen ernsthafter Männer zu gewinnen.

Nehmen wir dazu noch Chor und Orchester, die seit Jahren

*) Wie ich höre, ist sie bereits drei Jahre auf der Bühne.

hier eine treffliche Schule genossen, denn lebte nichts, um in der Hand eines Mannes, wie Dessoff auch nach wenigen Wochen eine Vorstellung von ausgezeichneter Schönheit zu Stande zu bringen. Ein Geist höherer Ordnung planvollster Anlage durchzog das ganze Vorstellung, man erkannte die Wirksamkeit einer Intendanz, die das zu erfüllen trachtet, was die Muse in dem Festspiel bedeutsam verkündete. *Heinrich Becker.*

Anmerkung. Anknüpfend an die letzten Worte von der »hohen Ordnung und planvollen Anlage«, welche »die ganze Vorstellung durchzog«, fragen wir noch, wie sich diese Vorstellung mit denjenigen Punkten abgefunden hatte, die seit Jahren von Kennern Mozart's ventilirt werden. Welche Uebersetzung wurde gebraucht? wie verhielt es sich mit den Posaunen? dem »Chor« am Schluss des ersten Acts? dem Finale? überhaupt mit Allem, was Mozart's Partitur enthält, die Schlendrian oder Dünkel bisher aber nicht berücksichtigt hat? Hier scheint es uns, müsste ein neues Theater zunächst einsetzen, wenn den Aufführungen desselben eine mehr als vorübergehende Bedeutung zuerkannt werden soll. Es ist charakteristisch für unsere im Decorationsaufwande schwelgende Zeit, dass der erste Gedanke sich immer auf die Ausstattung richtet und man dabei hierin Neues einzuführen versucht wird; bei der Eröffnung eines Prachtbaues liegt dergleichen allerdings nahe genug, aber Pflicht der musikalischen Maestros ist auf den Inhalt zu sehen, welche Hauptsache bleibt. Das Schicksal dieser Werke liegt in den Händen der Directoren unserer Theater; diese besitzen allein die Mittel, um die classischen Bühnenwerke in ihrer wahren Gestalt lebendig zu erhalten, daher sollen sie es auch thun, und die Kritik muss sie hieran beständig ermahnen. Unsere Zeitung hat sich eine ganz besondere Verpflichtung hierin, denn in diesem Blatte veröffentlichte der sel. O. Gugler seine eindringenden kritischen Aufsätze über den Don Giovanni, und wir betrachten es gleichsam als Vermächtniss von ihm, in solcher Sache fortzufahren. An eine nachhaltige Besserung in der Aufführungsweise der classischen Oper glauben wir erst, wenn wir bemerken, dass man anfängt, das Orchester von den modernen Auswüchsen zu reinigen und wieder treu auf Sinn und Brauch der früheren Zeit zurück zu gehen. Richtet man sich sofort in dem decorativen Theile so peinlich genau nach den Angaben des Originals, so dürfte man wohl auch wohl erwarten, es werde auch im Musikalischen so geschehen, denn um ein musikalisches Werk handelt es sich hier doch und Wer Muth und Einsicht besitzt, hierin — den gegenwärtigen Unverstande trotzend — voran zu schreiten, der wird allerdings ein Führer unseres musikalischen Theaters werden können. *D. Red.*

Die Aufführung von R. Wagner's Tannhäuser in Paris 1861.

Ueber diese zu ihrer Zeit vielbesprochene Aufführung giebt ein Augenzeuge in der »Gegenwart« Nr. 38 vom 25. Sept. 1886 noch einige Erinnerungen und Ansichten zum Besten, welche die Angelegenheit von einer neuen Seite zu beleuchten suchen. Aus diesem Grunde theilen wir dieselben im Wesentlichen mit und lassen sodann einige Bemerkungen zur Berichtigung folgen.

»Ein glückliches Zusammentreffen — erzählt der Verfasser (Herr A. Mützelburg) — machte es mir möglich, dieser hochinteressanten Aufführung beizuwohnen. Hans von Bülow, zu dem ich schon 1850 in Berlin als Student in freundschaftliche Beziehungen getreten und dem ich, soweit es mir meine sehr beschränkten Kräfte gestatteten, in seinem rastlosen und opferfreudigen Kampfe für die neue Richtung im Musik redlich zur Seite gestanden — war nach Paris hinüber gekommen, um seinem Meister in dieser bewegten Zeit nahe zu sein, und an seiner Seite sah ich [am 13. März 1861] diese wunderbare und ergreifende Darstellung an mir vorüberziehen, die also nicht nur sachlich, sondern auch persönlich meine vollste Theilnahme in Anspruch nahm.

»Später, im Mai, nach Deutschland zurückgekehrt, hörte ich die wunderlichsten Ansichten über den Verlauf dieses Abends und den Fall der Wagner'schen Oper. Was Richard Wagner selbst über die drei Aufführungen seines Tannhäuser in Paris veröffentlichte, las ich zwar — doch wusste ich bereits, dass von diesem eigenthümlichen Manne keine Objectivität in musikalischen Dingen, am wenigsten in seinen eigenen Angelegenheiten zu erwarten sei.«

Nun folgt nun die Mittheilung, dass Herr Lindau, der Herausgeber des »Gegenwart«, unmittelbar nach der Aufführung von Paris aus in einer deutschen Zeitschrift das Schicksale dieser Oper in jener Stadt erzählt habe, worauf es weiter heisst: »Ein Etwas, das sich mir an jenem Abend als unabweisliche Ueberzeugung aufgedrängt, war darin nicht erwähnt, weil der jugendliche Autor nicht hinter die Coulissen geguckt, wie ich. Und über dieses Etwas will ich mich ganz kurz aussprechen.

»P. Lindau giebt in seinem Artikel trotz der verhältnissmässigen Kürze desselben eine vollständige Geschichte des Tannhäuser in Paris, und weiss auch einige exclusive Personalien auszufechten. Er ist nicht gerade für Wagner eingenommen, aber auch weniger gegen ihn, denn er vergisst nie, dass er von einem hoch begabten Landsmann spricht. Seine ruhig vorgetragenen Ansichten entsprechen durchaus der nach anderen constatirten Wahrheit. Er hebt hervor, dass Rich. Wagner es verstanden, sich durch seine Prätentionen sofort in Paris, wie überall, Gegner bei der Oper, in der Kritik, im Publikum zu schaffen. Dennoch herrschte unter den Zuhörern des ersten Abends keine Animosität gegen den deutschen Componisten. Wenn man auf die Claque und Gegenclaque — letzteren Ausdruck werde ich später erörtern — ungefähr ein schwaches Viertel des Publikums rechnet, so bleiben immer noch drei Viertel der Anwesenden, die nur gekommen waren, um das Neue, das ihnen aus der Bühne geboten würde, mit der gewohnten Höhe hinzunehmen, wie jedes beliebige andere Kunstwerk eines noch unbekannten fremden Autors. Die grosse Mehrzahl war also, wenn sie auch etwas Besonderes, Ehrenhaftes erwartete, vorurtheilsfrei. Abgeschmackt ist es nun gar, zu behaupten, die deutschen Gegner der Wagner'schen Richtung seien massenhaft vertreten gewesen und hätten das Werk zu Falle gebracht. So riesige Anstrengungen, wie es damals bedurfte, um zu diesem Abend ein Billet zur Grand Opéra zu erlangen, machen nicht Gegner, sondern nur Anhänger, und wären selbst ehrliche Gegner hineingekommen, so hätte sie der unwürdige Verlauf des Abends sofort, wenigstens für diesen besonderen Fall, zu gut patriotischen Freunden Wagner's gemacht, denn für den Einheimischen nimmt jeder anständige Mann Partei. Man darf auch nicht vergessen, dass Wagner damals wegen seiner politischen Vergangenheit bei vielen Deutschen, namentlich bei den jüngeren, einen Stein im Brett hatte. Ich selbst habe constatirt, dass diejenigen Zuhörer, die ich genau als Deutsche erkannte, meist energisch für Wagner Partei nahmen — derartige Behauptungen, die hier und dort auftauchten, sind also unbedingt zurückzuweisen.

»Ferner — in vollständiger Uebereinstimmung mit Fachmännern — ist Lindau der Ansicht, dass die Zusätze, die Wagner seiner Oper speciell für die Pariser Aufführung hinzufügte, durchaus keine glücklichen waren, z. B. das Balletvorspiel und die verhängnissvolle Violinenpassage am Schlusse des zweiten Actes. Das erstere dehnt die Scene im Venusberge ganz ungebührlich lang aus; von dem letzteren spreche ich noch. Mit historischer Treue zählt Lindau diejenigen Nummern auf, die Beifall fanden oder bei denen der Beifall sich doch geäussert hätte, wenn ihm nicht entgegengewirkt worden wäre [Ouverture, Septett, Marsch]; die Nummern freilich, die Widerspruch oder gar Gelächter hervorriefen, konnte man in den letzten beiden Acten nicht mehr zählen. Lindau kommt zu dem Endresultat, dass die ganze Idee des »Tannhäuser« den Franzosen nicht zusagte, weil sie kein Verständniss für dieselbe hatten.«

Herr Mützelburg hält es dann auch für »unbedingt richtig, dass auf die Dauer der Tannhäuser mit seinem Hin- und Herschwanken zwischen sinnlicher und idealer Liebe, zwischen Genuss und Frömmelei, in Frankreich sich nicht hätte einbür-

gern könne«. Ein schönes Compliment übrigens für die Deutschen, die Annahme nämlich, dass gerade sie sich auf die Dauer für einen solchen Waschlappen begeistern werden. Herr Mützelberg ahnt nicht, wie gross das Lob ist, welches er den Franzosen hiermit spendet, und zwar ungerechterweise spendet, denn die dauernde Anziehung eines Bühnenstückes hängt niemals von einem einzelnen Charakter, sondern stets von der Gesammtheit, d. h. von der Composition des Ganzen ab. Von dem Stoffe an sich ist nichts anderes zu verlangen, als dass er bühnengemäss sei; ist dieses der Fall, so findet sich unter den Händen des rechten Künstlers alles übrige leicht von selbst. Die Vorzüglichkeit des Tannhäuser als Bühnenstoff ist nun aber längst allgemein anerkannt; schon mancher Operncomponist hat Wagner um die »Fündung« desselben beneidet. Wir müssen also hier Wagner gegen einen Wagnerianer in Schutz nehmen. Der zweite Grund, den Herr Mützelberg für die Ablehnung dieser Oper seitens der Franzosen anführt, ist noch bedenklicher. Er sagt: »Es darf auch nicht übersehen werden, dass die Wagner'sche Musik, die sich wie keine andere dem Metrum, Rhythmus und Tonfall der deutschen Sprache anschmiegt, ja gewissermassen eine Verklärung derselben ist, sehr viel von ihrem Charakteristischen verlieren muss, wenn sie sich einem fremden Idiom, und nun gar dem französischen, anbequemen soll.« — — Das ist nun eine jener Behauptungen, deren Gefährlichkeit ebenso gross ist wie ihre Grundlosigkeit, gegen die man daher den Widerspruch mit aller Schärfe richten muss. Es ist eine gänzliche Verkennung der Sprache in ihrem Verhältnisse zur Musik, zu behaupten, irgend ein Musiker könne eine »Verklärung der deutschen Sprache« liefern. Auch ist es nicht entfernt begründet, dass die Wagner'sche Musik »wie keine andere« dem Genius u. s. w. der deutschen Sprache sich anschmiege. Hier wird einfach Sprache und Wort verwechselt. Wagner ist ein Sclave der Worte; Wortausdruck ist das, worauf sich seine ganze Kunst richtet. Der Grund ist nicht ein sprachlicher, sondern ein musikalischer; er liegt darin, dass die geschlossenen musikalischen Formen von ihm in Recitation aufgelöst sind. Die recitirende Musik, welche ihren Halt und ihr Verständniss nicht in einer abgerundeten Form, sondern in dem Sinn eines bestimmten Wortes besitzt, ist natürlich weit schwerer in einem fremden Idiom wieder zu geben, als der wirkliche Gesang mit vollständigen breiten Melodien. Aber in fremde Sprachgebiete ist die Musik auch überall erst gedrungen, nachdem ihre Entwicklung zu solchen Formen des Gesanges gelangt war. Mit diesen Formen steht und fällt der internationale oder universale Charakter der Musik; an sie schmiegen sich die verschiedenen Sprachen durch Uebersetzungen oft wunderbar an, werden auch in den Verstümmelungen nicht selten so gross einen Bildungen gewürdigt, was die Dichtungsgeschichte so zahllosen Beispielen veranschaulicht. Die eigentliche und bleibende »Verklärung« einer Sprache ist aber nur in der heimischen Dichtung zu finden. Nicht in Wagner oder Beethoven oder Mozart, sondern in Goethe und anderen Dichtern leuchtet unsere Muttersprache verklärt auf, — wobei nie zu vergessen ist, dass die Höhenrichtung der poetischen Gebilde ebenfalls auf das Internationale oder auf das, was Goethe Weltliteratur nannte, abzielt. Was auf diesem Wege nicht bis zu Ende reicht, was nicht in anderen Sprachen wesensgetreu wiederspiegeln kann, sei es ein poetisches oder musikalisches Werk, das ist damit nicht das Tiefere, Eigenthümlichere, national Schätzenswerthere, sondern unter allen Umständen lediglich das künstlerisch Unvollkommenere. Hier haben wir eine Regel, die keine Ausnahme erleidet. Die Nutzanwendung davon auf die obigen Worte Mützelberg's möge Jeder selber machen.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

H. Klug. Fünfzehn classische Transcriptionen in Form von Duos concertants für zwei Ventilhörner. Preis 5 *M* 50 *Pf*. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Herr Klug ist Verfasser einer vortrefflichen Hornschule, die auch in diesen Blättern mit besonderer Anerkennung gewürdigt worden ist (siehe Jahrgang 1879 Nr. 31). Von ihm darf man also schon eine gute Horn-Arbeit erwarten. Wir können denn auch die Transcriptionen nur loben. Das zweite Horn ist durchgehends sehr geschickt und hornmässig untergelegt, die Stücke selbst sind mit peinlichster Treue wiedergegeben und werden, indem sie Technik und Geschmack gleichmässig fördern, geübten Hornbläsern von Nutzen sein und Vergnügen gewähren. Auch die Auswahl derselben ist zu loben und selbstverständlich unter Berücksichtigung der Leistungsfähigkeit des Horns getroffen. Die Sammlung enthält Opernmelodien und kurze Sätze aus Instrumentalwerken von Haydn, Mozart, Beethoven, Gluck u. A. Seien die gelungenen Transcriptionen bestens empfohlen.

Fritz.

Berichte.

Leipzig.

Weil Referent das vierte Gewandhaus-Concert nicht besuchen konnte, sei hier nur das Programm mitgetheilt: Ouvertüre zu »Euryanthe« von Weber; Arie aus »Odysseus« von M. Bruch, gesungen von Frl. Adele Assmann; Concert für Pianoforte von Robert Schumann, vorgetragen von Frl. Jeanne Becker; »Sommertag auf dem Lande«, fünf Orchesterstücke von Niels W. Gade (zum ersten Male); Lieder: a. »Es blinkt der Thau« von A. Rubinstein, b. »Der Grenzgänger« von Franz Schubert, c. »Wiegenlied« von Joh. Brahms (Frl. Assmann) und Tripel-Concert für Pianoforte, Violine und Violoncell von L. van Beethoven (Frl. Becker und die Herren Jean und Hugo Becker).

Im fünften Gewandhaus-Concert, welches am Todestage Mendelssohn's und zu dessen Andenken stattfand (Mendelssohn starb am 4. November 1847), hörten wir ausschliesslich Werke dieses Componisten. Im ersten Theil gelangten zur Aufführung: Der 95. Psalm für Doppelchor und Orchester (»Singet dem Herrn ein neues Lied«) und die Adur-Symphonie. Der zweite Theil wurde mit der Hymne für Sopran-Solo, Chor und Orchester (»Hör mein Bitten«) eröffnet; ihr folgte die Ouvertüre zum »Märchen von der schönen Melusine« und Ave Maria, Winzerchor und Finale aus »Loreley« bildeten den Schluss des Concerts. Das Sopran-Solo in der Hymne und die Partie der Leonore in der Loreley-Musik hatte Frau Sachse-Hofmeister vom hiesigen Stadttheater übernommen und sie löste ihre schwierige Aufgabe in meisterhaftester Weise. Chor und Orchester leisteten an diesem Abend zumeist Vorzügliches.

Kopenhagen, 7 November.

Am 5ten: Theodor Wachtel hat hier im vorigen Monate drei Concerte gegeben und wollte auch im königlichen Theater auftreten. Der Intendant desselben, Kammerherr Fallesen, war aber aus unbekannten Gründen nicht geneigt auf ein Engagement Wachtel's einzugehen, und der bekannte Sänger musste sich dann darauf beschränken, seine kraftvolle Stimme im Casino-Theater erschallen zu lassen. In der schwedischen Hauptstadt erging es ihm besser; nachdem er dort ein paar Concerte gegeben hatte, trat er mehrere Male im dortigen königlichen Theater auf und erntete, besonders als Raoul in den »Hugenotten«, einen grossen Erfolg. Kurz vorher hatte die Trebelli auf demselben Theater Gastrollen gegeben; sie trat so wiederholten Malen auf und gefiel besonders als Azucena im »Troubadour«. In den hiesigen Concerten Wachtel's spielte der Pianist E. Bach aus Berlin. Herr Bach spielt im Ganzen sicher und gewandt, und in den Compositionen, die hauptsächlich ein brillantes und elegantes Spiel erfordern, war sein Vortrag von bedeutender Wirkung. Weniger genügte dagegen nicht in dem ersten Allegro des Cmoll-Concerts von Beethoven, woran theilweise wohl auch die mangelhafte Ausführung der Orchesterpartie die Schuld trug. In einer ungarischen Phantasie von Liszt war das Orchester dagegen besser vertreten.

Im königlichen Theater hat man sich bisher mit Wiederholungen früher aufgeführter Opern begnügen lassen müssen. Ein neues

bis zum Singspiel »Das Kriegslied« (Gerbert), wozu ein hiesiger Meister die Musik componirt hat, kommt jetzt an die Reihe; es ist der erste dramatische Versuch des Herrn Kallabawn. Von älteren Sachen hörten wir den »Joseph« und der »Figaro« wird binnen Kurzem mit theilweiser neuer Besetzung ins Repertoire gebracht werden. Mit dem Fruchtwerke Méhuls geht es hier wie überall: es spricht an und erwärmt, vermag sich aber dennoch nicht bleibend auf dem Repertoire zu behaupten. Uebrigens ist die Aufführung auch eine ziemlich schwache. Zwei der Hauptrollen (Joseph und Jacob) sind in den Händen angehender Sänger, und die Partie Jacob's wird sogar von einem Debutanten, dem die gehörigen Mittel abgehen, gesungen. So schön die Musik Méhul's auch an sich ist: ohne genügende Ausführung muss sie einen Theil ihres Reizes und ihrer Charakteristik einbüssen. Bekanntlich war Carl Maria von Weber sehr von der Musik des spirituellen und gediegenen Franzosen eingenommen; hätte dieser je ein so gewichtiges Urtheil erfahren, wäre er vielleicht nicht ohne Gram über die ungenügenden Erfolge, die er in Frankreich mit seinen Werken erzielte, geschieden. »Joseph« wurde übrigens auf Veranlassung des »Comité [illegible] jährige Preisbelohnung« in Musik gesetzt.

Hamburg, November.

Der 4. November brachte uns eine Wiederholung der Bach'schen H moll-Messe durch die vereinigte Singakademie und philharmonische Gesellschaft. Die erste Aufführung fand im Monat [illegible] in der Kirche statt; die Mängel, welche damals zum Theil recht auffällig in den Chören hervortraten, mochten wohl den Wunsch erregt haben, in einer erneuerten Vorführung eine gleichmässigere zu erhalten. Solches war auch im Ganzen der Fall; weil aber das Werk diesmal im Saale gegeben wurde, stellten sich andere Mängel ein, welche den besseren Vortrag der Chöre doppelt wieder aufwogen. Zunächst fehlte die Orgel, weshalb zu einer »Bearbeitung« gegriffen wurde. Sodann war die Begleitung durchweg laut und hart, wie möchten sagen gefühllos. Endlich waren auch die Solisten nicht verbessert. Frau Ullr.-Ajzel sang freilich wieder die Sopranpartie in gewohnter Frische; eine für Frau Joachim war Fräulein Adele Aßmann eingetreten, die zwar ihre Sologesänge recht erquicklich vortrug, doch in den Duetten u. s. w. die Altstimme nur schwankend und zur Geltung bringt. Herr Hintzelmann aus Hannover als Bass war diesmal weit weniger gut aufgelegt, als bei der ersten Aufführung. Dem Tenoristen Herrn Henrik Westberg aus Stockholm kann man die Anerkennung nicht versagen, dass er bisher nur Liedersänger, mit grossem Fleisse diese Musik geübt hat; aber die Mittel seiner Schule sind bescheiden. Alles in allem genommen waren die Kenner dankbar, dass ihnen so rasch Gelegenheit gegeben wurde, die H moll-Messe zu hören, wenn die Aufführung auch nicht den Eindruck machte, als sei sie eine zweite verbesserte Auflage der früheren.

ANZEIGER.

Hierzu eine Beilage von Wilhelm Streit in Dresden.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur Friedrich Chrysander

Preis: Jährlich 18 Mk. Praenum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 24. November 1880. **Nr. 47.** XV. Jahrgang.

Die historischen Grundclassen der christlich-abendländischen Musik bis 1600.

Von Dr. Guido Adler.

(Schluss.)

Die Zusammenstellung der Stimmen erreichte in der Motette jene Vollkommenheit, die eine Unterscheidung nach Klangfarben ermöglicht. Erst allmälig stellte sich der vierstimmige Vocalsatz als der im Verhältnisse zur Stimmenanzahl die möglichst vollkommene polyphone Bearbeitung gestattende heraus. Verbindungen mehrerer Stimmen mit gleichem Klangcharakter kamen anfangs ohne, bald aber mit dem Streben nach ästhetischer Wirkung durch ein gleichmässiges Colorit (wie in der Motette »Inter natos mulierum« für vier Frauenstimmen, von Franciscus de Layolle) zur Anwendung. Gruppirung der Stimmen nach Klangfarben, helleren und dunkleren Massen finden sich mit bewusster Absicht bei Josquin. Besonders geeignet zur Erreichung des mannigfaltigen Stimmencolorits waren die von der venetianischen Schule eingeführten getrennten Chöre, deren Stimmenreichthum die reichste Farbenzusammenstellung ermöglichte. Mit dem Niedergange des reinen Motettenstiles stellen sich gleichzeitig immer bunter die Bestrebungen nach Farbenreichthum ein. Johannes Gabrieli gebraucht die episodischen Einschaltungen in seinen mehrstimmigen Singstücken, wie z. B. Sopran- oder Tenor-Solo, contrapunktische Duette, deren Nachahmungen nicht beständig wie die geschichtlich vorhergehenden sind, sondern deutlich zu den Chören hindrängen, ferner die schon sehr beliebten Setzungen einer Solostimme über einen oder mehrere Chöre, beinahe ausschliesslich zu Colorirungseffecten.

Zu der Klangfarbe der menschlichen Stimme gesellte sich noch die der Instrumente. Die Stelle, welche während der ganzen besprochenen Periode die Instrumental- zur Vocalmusik, vom streng kunstwissenschaftlichen Standpunkte aus betrachtet, einnimmt, ist eine durchaus nicht beigeordnete, sondern untergeordnete, wenn auch einzelne enthusiastische Aeusserungen über manche Vertreter der Instrumentalmusik vorliegen.

Die Einrichtung von Singcantionen für die Instrumentalisten war natürlichen dilettantischen Bedürfnissen entsprechend. In ein vierfaches Verhältniss trat die Instrumental- zur Vocalmusik. Vorerst wurden die Stimmen der Singstücke durch Instrumente verdoppelt, theils um die stetige Stimmung der Instrumente der Intonation der Sänger zu gute kommen zu lassen, theils um Ausfüllen einzelner Stimmen insbesondere in kleineren Gemeinden vorzubeugen, theils um höher gesetzte Stim-

men, wie die Treble, überhaupt zu ermöglichen. Das zweite Verhältniss ist dem kindlichen Lust entsprungen, bei Textstellen, wie in den Psalmen, in welchen von Instrumenten gesprochen wird, wenn möglich die genannten Instrumente zu Gehör zu bringen, sowie Nachahmungen der Trompeten und Pauken in den Singestimmen selbst Eingang finden, z. B. contratenor ad modum tubae (Trompetenstimme), Paukenbässe etc. Das dritte Verhältniss ist das der Einführung instrumentaler Episoden, welche in der venetianischen Schule insbesondere behufs Mannigfaltigkeit der Klangfarben Eingang finden, ein Verhältniss, welches seine künstlerische Ausbildung noch erst der Zeit des Ueberganges um 1600 ungehört. Das vierte Verhältniss ist das der instrumentalen Bearbeitungen der kunstvollen Singestücke (Bearbeitungen), die das eigentliche Bezeichnung der »Colorirungen« erhielten.

Abgesehen von diesen secundären Stellungen der Instrumental- zur Vocalmusik, zu welchen noch die theils colorirten, theils nur die wichtigeren rhythmischen Stellen der Melodie markirenden Begleitungen mit Instrumenten zu dem einstimmigen Volks- und Motetgesange zu rechnen wären, tritt eine selbständige Instrumentalmusik nur auf im Dienste des Tanzes, ferner in der Einleitungen und zu den kirchlichen Singestücken, endlich in der zwischen den einzelnen Vocalstücke eingestreuten Stücken. Die Verschmelzung dieser incunabeln Instrumentalen Formalgruppen ergab die ihrer künstlerischen Ausbildung nach erst der Folgezeit angehörenden selbständigen instrumentalen Formalgruppen.

Die Tanzmelodien sind schon bei ihrem ersten Auftreten vorwiegend instrumental. Einzelne einstimmige Tanzlieder wie die Ballatetten und Carolen mit den im Chore gesungenen einstimmigen Refrains schliessen sich in Folge der in dem gleichmässigen Tanzrhythmus gehaltenen Melodie den instrumentalen Tanzmelodien an. Mehrstimmige Tanzcompositionen folgen in der Factur den Fortschritten der Vocalmusik unter Berücksichtigung der jeweiligen instrumental-technischen Eigenschaften. Unter Hervorhebung einer mässigeren oder beschleunigten einer mehr im Sprung- oder Gangmasse sich haltenden Bewegung werden auch die Unterschiede der dieselben begleitenden Musikstücke gemacht, deren Namen eine kaum übersehbare Anzahl erreichen, welche noch nach durch nationale Bezeichnungen vermehrt wird. Rein musikalisch lassen sich jedoch dieselben auf die drei genannten Bewegungsunterschieden angenommene Momente zurückführen, da sich an dieselben die specifisch musikalischen und symmetrischen Differenzen ansetzen. Im Anschlusse an diese dem Tanzzwecke ganz unterworfenen Instrumentalstücke bildete sich eine in formaler Be-

ziehung anfangs gar nicht von denselben abweichende Instrumentale Unterhaltungsmusik aus, die sich in der späteren Erscheinungsform noch nach der folgenden Instrumentalgruppe entnommenen textlichen Elementen bildete.

Diese in viele Arten zerfallende selbständige Instrumentalgruppe, deren Keime noch nicht genügend aufgedeckt sind, erscheint äusserlich in drei Abtheilungen geschieden, welche Prätorius im dritten Bande des »Syntagma musicum« Wolfenbüttel 1619 so festsetzt: 1) Präludien zum Tanze, 2) Präludien zu Motetten und Madrigalen, 3) Präludien vor sich selbst. Näher betrachtet ist das die genannte Dreitheilung hervorrufende Eintheilungsprincip nicht einem musikalischen, sondern einem ausermusikalischen Unterscheidungsmomente entnommen.

Systematisch geordnet, sind als unterste Stufe der in diese Gruppe gehörenden Arten jene Schul- und Uebungsstücke zu nennen, welche in dem Konrad Paumann'schen Orgelbuche enthalten sind. Uebermässig in Terzen- oder Quartengängen sich bewegender Bass, der manchmal auch einem einfachen Liedmodelle entnommen ist, hat die rechte Hand Figurationen auf, welche stetig in gewissen Wendungen und Combinationen wiederkehren, und aus welchen sich allmälig jenes nach Symmetrie strebende, zuvor selbständige Instrumentalfigurenwerk ausbildete, welches den Vorrath instrumentaler Thematik dauernd bereicherte. Neben diesen Schulstücken bilden insbesondere Vorspiele, in Deutschland Praeambeln, in Italien Intonazioni d'Organo genannt, eine bedeutungsvolle Grundlage der Instrumentalmusik. Sie bestehen zumeist aus einer melodischen Führung mehrerer, zumeist nur vier Stimmen, die sich ab und zu an thematischen Beantwortungen gefallen, worauf wieder nachtönende im zwischen Contrapunkt gehaltenen Stellen folgen, aus denen sich manchmal in der Oberstimme oder im Bass ein Lauf oder eine kurze melismatische Figur abhebt. Den lange ausgehaltenen Schlussaccord bereiten reich gegliederte Passagen vor. Wenn diese Tonstücke improvisirt waren, hiessen sie »Phantasien«, in ungebundenster Abart »Capricci«, bei welchen kaum fugirte Themen in beliebiger Aufeinanderfolge abwechselten. In diesen Stücken machten sich bereits Gegenüberstellungen von Tonmassen in effectvollen Contrasten geltend, bald in den hohen, bald in den tiefen Chorden die Harmonien und Figurationen abwechslungsreich bringend. Eine anspruchslosere Abart der Phantasie ist die Toccata, die gewissermaassen als Einleitung zu Motetten und Madrigalen diente, zumeist in dem gleichen Tone gehalten war und melismatische Wendungen der Motette in freier Art durchführte und mit kleinen Noten überspickt wurde. Ein verhältnissmässig entwickelteres Formelsystem waren die Ongulanzen und das Ritornell. Die embryonalen Gliederungen in denselben, wie z. B. vorerst ein aus fünf Tempen bestehendes Einleitungsstückchen mit beiläufendem Accorden, dem ein mit Wiederschlägen ausgestatteten Sätzchen gewöhnlich im geraden Takt folgt, in welch letzterem eine Episode im ungeraden Takt eingestreut ist, verrathen ein starkes Streben nach logischer Symmetrie. Insbesondere der fugirte Mittelsatz, der zumeist in einem der französischen Canzonen entnommenen conventionellen Rhythmus geschrieben war, und manchmal den kuchtragenden Namen: *Sonata in aria francese, Fuga per imitazione, Canzon francese, Fuga grave*, endlich *Fuga cromatica* erhielt, dessen Thema zumeist in der Octave oder reinen Quint beantwortet wurde, was für die Entwicklung der Formalgruppen besonders wichtig. Eine andere Art der Behandlung eines Themas kam insbesondere in England zur ersten Blüthe. Das Thema, zumeist ein Lied, wurde vorangesetzt und daran schlossen sich Bearbeitungen desselben im einfachen Contrapunkte oder mit unter dem Thema figurirenden Stimmen, welche also nicht den Anspruch erhoben auf eine neben dem Hauptthema einzunehmende selbständige Stellung, sondern sich in mehr homophonen Weise dem Hauptthema unterwarfen. Rhythmische Veränderungen des Themas, welche in der Sitte, ein und dieselbe Tanzmelodie zu verschiedenartigen Tänzen zu verwenden und dabei dieselbe entsprechend umzumodeln, ihr Vorbild hatten, sorgten auch hier zum endliche Abwechslung. In dieser Art ist der Keim der besonders im 17. Jahrh. beliebten Partita zu suchen. Den contrapunktisch-polyphonen Sing-Motette näherte sich am meisten das Ricercare.

Individuell ausgeprägte Symmetrie darf aber in den genannten instrumentalen Ansätzen nicht gesucht werden, da es erst der Folgezeit vorbehalten blieb, diese Keime zu voller Blüthe zu bringen. Gar mächtig liegt in den Ausläufern der besprochenen Kunstepoche der Drang nach dem abstracten Taktmaasse und der Dur- und Molltonalität, deren Aufnahme der kirchliche Conservatismus jedoch die stärksten Dämme entgegensetzte, welche aber von dem genannten weltlichen Strome durchbrochen und überfluthet worden sind.

Kunstübung

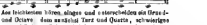
[Fortsetzung aus Nr. 46.]

Die Schule unserer Kunst ist mannigfacher als die der übrigen Gewerbe, weil es nicht Jedermanns Sache ist sie zu lernen und lehren, dennoch — weil aller Anfang leicht ist, vermeint sich manch leichtes Völklein auch hier Meister zu spielen ohne Lehrgang und Gesell gewesen zu sein. Die alten Zünfte sind dahin mitsammt dem Pfeiferkönig; höchstens glaubt noch das Stabstrompeten und Tambourmajoren an die alten Schulregeln, sofern sie dampfhammerartig eingepaukt werden. Das wuchs ... oben oder über die überall sich wechselnden Conservatorien ... akademische Obergewalt giebt dem ehrwürdigen ... de Tempore eine maassgebende Hochschule, jedoch und ... den deutschen Eigensinn nicht eben genehm, auch bisher weder Gesetz noch Geld dazu ausfindig gemacht, um wenigstens ein Staats-Examen zu ermöglichen. Wir haben also die Freiheit, einstweilen eine Fortsetzung des Grundlehre nach Vorgang eines alten Meisters vorzustellen.

Auf dem Grunde des Ertaggebenen, dem Urbild des Harmonie, welches zugleich Anfang und Schluss in sich fasst, geht die Bewegung hervor auf mehrfache Weise:



An dem Zusammenklang (Diastema) der Grundharmonie ist das Schwingen, anfangs mit blossen Vocalen, dann mit Ton-Namen, anzuziehen; den nächsten Fortschritt macht man mit leichten Sylben, Worten oder Versen. Ob das blosse Solfeggio in unseren Schulen so fruchtbar wirke wie in Cherubini's Schule, ist fraglich. Eine zweite Gehör-Uebung könnte mit gut auffassenden Kindern unternommen mit Bescheidenheit versucht werden: die Benennung singend wiederholter Intervalle.



Am leichtesten hören, singen und unterscheiden sie Grundton und Octave, dann zunächst Terz und Quarte, schwieriger Quarte und Quinte. Gelegentlich frage man einen oder mehrere Schüler: welch Intervall ist das — können noch: »Was ist das

Terz oder Quinte Quinte oder Quarte u. s. w., singender oder instrumentaler Weise. Es werden manche in wenigen Monaten die richtige Antwort, auch wohl singender Weise zu geben im Stande sein.

Dieser Abriss zeigt nur Ein mögliches Beispiel, wie einstmals ein Lehrer die Anfänge stellte, der die Harmonie als Grund der Tonkunst erkannte, nicht die arbeitlose Sprachrede, nicht die mechanische Fingerei. Seine Methode war in engem Kreise leicht ausführbar, wie aber bei grösserer Schülerzahl? Die meisten Kinder, welche ordentlich Musik lernen sollen, seien's mit oder wider Willen, haben anfangs nur Privatunterricht. In den Volksschulen wird solche Sorgfalt nicht zu Theil; sie singen Scalen und Lieder einstimmig und haben an den oben genügten Notenbrettern den ersten Mechanismus vom ersten ihr Genüge. Diese Vorschule mag auch mit einem Jahre schliessen, an der Grenze der Kindheit; die folgende Knabenzeit ist die eigentliche Schulzeit, die Volksschule, wo der Unterricht massenhaft zu geschehen pflegt, daher schärfere Disciplin und kräftigere Wirkung des Lehrers fordert. Aus diesem Grunde können wir den Solfeggien*) nicht unbedingt beistimmen, mögen sie nun italienisch klingen oder vaterländisch, weil die syllabische Bildlosigkeit, oder leid ose Syllabirung eben so leicht Lachreiz als Ermüdung mit sich führt, z. B. wie man in norddeutschen Schulen hören kann, wenn die Kinder die Ton-Namen singen sollen zur Vorübung des Liedes »Wer nur den lieben Gott«

a | a | ha | ce | ha | a | ha | gis | a |
(Wer | la- | ssi | nur | ei | la | zu | |)



wobei nicht zu vergessen, dass die Ton-Namen an sich weder Tonhöhe (unsre Snow) noch Intervallen-Reinheit (unsre Song u. s. w.) aussprechen. Den künftigen Lehrern empfehlen wir hiermit dringend, diesen Punkt sorgfältig zu erwägen, auch die Canons von Cherubini nach Stockhausen's Ausgabe zu studiren, womöglich auch nach Kräften zu gebrauchen.

Für diese Stufe, das erste Schulalter, giebt es so viele Handbücher, dass ihre Aufzählung und Würdigung hier überflüssig erscheint, zumal da Lehrer und Schüler von äusserlichen Umständen gebunden sind. Am besten thut der leitende Lehrer, wenn er nicht abstracte Regeln oder Definitionen vorträgt, sondern möglichst einfach und kurz die Töne einprägt in Harmonie und Tonleiter, etwa nach dem kleinen Lehrbuch von H. Bellermann »Anfangsgründe der Musik für den ersten Singunterricht«, übrigens aber wacker arbeitet in der Wirklichkeit, in lebendigen Tonsätzen, ein- oder mehrstimmig. Dynamische Kunste von *Forte Piano Crescendo, Portando, Sforzando* u. s. w. sind für diesen Unterricht überflüssig, ja schädlich, wo nicht zuvor Tonreinheit eingeübt ist. Löblich ist, den wilden Buben das Kräben und Schreien abzugewöhnen, dabei aber daneben den vollen Klang der Brust, den edlen Principalton walten zu lassen, den Kern des Gesanges, das Ethos der Töne, ähnlich dem graden stolzen Orgelton, den manche Virtuosensänger über ihren Fioritoren, Schwellern, Trillern sie gänzlich verloren. Also hüte man sich vor Ueberspannung, gewaltsamer Uebung höherer Töne, und schone die Stimmen, sobald der Wendepunkt der Jugend mutirt. Hierzu ist zu merken, braucht es bei verständiger Mutterpflege und einsichtsvollem Hausarzt keiner eingehenden Belehrung, Untersuchung durch Gesangsspiegel und dergl., wie wichtig aber die Sache an sich sei, zeigt schon der edle Römer Quintilian in dem hochpädagogischen Buch inst. orat. XI 3. 22, das manchem modernen Pädagogen zum Muster dienen könnte, die nur zu oft mit ihren obligatorischen oder facultativen Unterrichts-Ladungen ein Uebriges thun.

*) Vergl. d. Bl. 1866, Sp. 357.

Die übrigen Einrichtungen für die richtige Anfangsschule geben das Persönliche an, also auch die Disciplin, die hier oft schwerer ist als bei den übrigen Lehrstunden. Wollen wir von hier aus weiter gehen, so müssen wir die erwachsene Jugend betrachten nach ihrem Verhältniss zu Lebensalter und Beruf, eben an der Stelle, wo die Schülerstimme erwacht neben dem Selbstbewusstsein, und der That, für unsere Kunst insbesondere, ob sie ergötzen oder ernähren, Genuss oder Arbeit bringen soll. Die Berufswahl ist nach heutiger Weltstellung dem Künstler gefährlicher als den übrigen bürgerlichen Kreisen, die ohne Reichthum durch die Welt gehen. Denn wenn man den überschwänglichen Schulmeisterthum dieser Wege erwägt, d. h. der Schulen, in denen überhaupt schon Künste gelehrt werden, so wird der unbefangene Zuschauer fragen: Wem zu Gute? Künstlern oder Liebhabern, Handwerkern oder Gelehrten, Genialen oder Alltagsmenschen? und wird vermuthlich die Antwort erhalten: es gebe hier wie überall mancherlei Volk mit mancherlei Gaben. Fragt man weiter: Wie kommen die alle unter einerlei Dach? so wird in grossstädtischen Kunstschulen schwerlich genügende Antwort folgen, die das Verhältniss der Theile zum Ganzen aufschlösse. Warum? weil hier nicht wie in Volks-, Fach- und Realschulen ein fester unwandelbarer Grund der Gemeinsamkeit vorhanden ist, der die Schüler zur Einheit verbände, es sei denn der Chorgesang oder die Anfänge des Instrumentalchores. Es wäre erwünscht, wenn die Directoren der Conservatorien neben den sorgfältigen Honorarberichten von 300 bis 600 ₰ auch jährlich den Stundenplan, wie es längst die Gelehrtenschulen thun, herausgäben nebst Zahl der Lehrer und Schüler und Uebersicht der Leistungen, um hiernach zu ermessen, wie sich im Staatshaushalt die einzelnen Künste verhalten. Die älteren italienischen Conservatorien waren privat, speciale, grösstentheils von geistlicher Gründung, aus ihnen sind viele Grossmeister der modernen Musik hervorgegangen, vornehmlich die Sänger. Von universalen akademischen Instituten ist das Pariser wohl das vorzüglichste, ein Centrum, wie es nur im centralisirenden Frankreich ausführbar gewesen; deutsche von gleichem Werth, wonach manche Hauptpersonen streben, werden der particularistischen Gesinnung und bureaukratischen Dinkelhaftigkeit schwerlich gelingen, ehe die Vorfrage: »Ob obligatorisch oder facultativ« und auch manches Andere erledigt sein wird.

Wie sich überhaupt Fach- und Specialschulen zu den allgemein volksthümlichen und gelehrten verhalten, das mag ökonomisch und statistisch sich leichter berechnen lassen, als der Inhalt, der Gewinn für das Leben. Und dieser selbst, sei es für Leib oder Seele, er kommt im Gebiet der schönen Künste doch nur Wenigen zu gute, wenn Arbeit, Lohn und freudige Zufriedenheit das gewünschte Ziel sein soll. Diese altbekannten Dinge und Zustände werden hier nicht als Klagelieder wiederholt, sondern zur Warnung dem Musiker-Proletariat eingeprägt, damit nicht so viele unschuldige Jugenden sich durch Schmeichler, Zeitungs-Reclame, Cliquenthum und ähnliches Gesindel verführen lassen, in der Hoffnung, durch weltreisende Virtuosität eben so reich, berühmt und glückselig zu werden als ihre schimmernden Ideale, welche doch meist dornige Wege durchgehen und öfters dauerndes Hemmungsglück, bis ans Ende ertrachen. Die rechte Schule ist diejenige, die den Schülern zeigt, wie wenig sie wissen, und sie mit Ernst und Liebe zur reinen Kunst hinleitet, nicht aber, die die Eitelkeit nährt durch mussige Virtuosität ohne Ernst und Liebe. — Welches nun die reine Kunst sei? das ist nicht eben philosophische Umwege auszufinden; was etwa annähernd dahin führe, mögen die folgenden Aphorismen über die Ausübung der Kunst darzulegen versuchen.

E. Krüger.

Cherubini's Ouvertüren.

Ouvertüren für Orchester von L. Cherubini. Partitur. Breitkopf und Härtel. 339 Seiten Lex.-8. Pr. 12 *ℳ* (1879.)

Die Ouvertüren der Opern Cherubini's vereinigt in Partitur zu publiciren, ist gewiss ein glücklicher Gedanke, denn diese Tonstücke enthalten musikalische Schätze, welche noch für unabsehbare Zeit die Menschen erfreuen werden. Von neun Opern bringt der vorliegende Band die Ouvertüren, und in dieser Folge: Ali Baba — die Abenceragen — Medea — Wasserträger — Elisa — Faniska — Lodoiska — Anacreon — der portugiesische Gasthof. Einige von diesen kommen selten in unseren Concerten zu Gehör, andere häufig; sie sind allerdings nicht von gleichem Werth.

In der Instrumentation haben wir bei Cherubini im Ganzen selbstverständlich das damalige Orchester, wie es sich z. B. ähnlich in Beethoven's Ouvertüren und Symphonien zeigt; aber die Besetzung zeigt doch in den neun Stücken einzelne Verschiedenheit. Am stärksten besetzt ist Ali Baba, wo die Partitur 19 Linien gebraucht, da ausser der gewöhnlichen Harmoniemusik noch noch Piccolo, Ophicleide, Triangel und Gran Cassa einzutreten. Ophicleide und Triangel etc. kommen in den übrigen Stücken nicht vor, wodurch sie an musikalischem Gehalt keine Einbusse erlitten haben. Die Ouvertüre zum Anacreon mit 18 Linien ist die nächst stärkste in der Besetzung; sie arbeitet ebenfalls mit Piccolo. Die Abenceragen haben an 16 Linien genug, weil bei ihnen Piccolo wegfällt. Hierauf folgt eine Gruppe von vier Stücken (Wasserträger, Faniska, Lodoiska und Gasthof) mit 13 Linien, bei denen nämlich die Posaunen nur einstimmig als Bassinstrument zur Anwendung kommen. Den Beschluss machen Medea und Elisa, deren Partitur mit 14 Linien auskommt, weil die Posaunen ganz weggelassen sind. Sollen wir uns nach der Majorität richten, so hätten wir in den Ouvertüren mit nur einer Posaune, und nächst diesen in den zwei Stücken ohne Posaunen das eigentliche Cherubini'sche Orchester zu erblicken. Die Musik an sich bestätigt dieses insofern nicht, als der musikalische Werth dieser Ouvertüren von der Besetzung nicht abhängt.

Die Ouvertüre zum **Ali Baba** besteht aus zwei schnellen Sätzen. Das anfangende *Allegro molto* nimmt den eigentlichen Raum ein, das auslaufende *Presto* ist eine die *ppp* eintretende und dann zu ganzer Macht anschwellende marschartige Schlussformel. Schwungvoll instrumental gearbeitet und ouvertürenmässig gestaltet, sind die Gedanken an sich weder bedeutender noch besonders ziehbend.

Länger und auch musikalisch gewichtiger ist die Ouvertüre zum **Anacreon**. Mit den meisten Cherubini'schen Stücken hat sie den *Largo*-Eingang gemein, welcher dem langen und schön durchgeführten *Allegro* die Thore öffnet. Nur aus diesem *Allegro* besteht das Werk. Die Themen sind künstlich verflochten und zum Theil im doppelten Contrapunkt erfunden; es bedarf aber eines schwungvollen Vortrages, wenn das Stück nicht nur den Kenner, sondern auch den gewöhnlichen Musikfreund dauernd fesseln soll.

Auch bei den **Abenceragen** wird das *Allegro spiritoso*, aus welchem die Ouvertüre besteht, durch ein *Largo* eingeleitet. Die Gestaltung ist durchaus und musikalisch bedeutend, wie gewöhnlich bei Cherubini; aber das Interesse concentrirt sich hier noch in höherem Grade ausschliesslich auf das Formelle als in dem vorigen Stück, denn in den vorgeführten musikalischen Gedanken an sich liegt kein grosser Reiz. Der Aufbau ist immer ganz vortrefflich und steht nicht im mindesten hinter dem der grossen Wiener Meister zurück; aber Cherubini fliessen die Gedanken weder so ursprünglich und unvermittelt zu wie Mozart, noch besitzt er Beethoven's Stärke der symphonischen Gewalt.

Die vier Ouvertüren — Wasserträger — Faniska — Lodoiska — Gasthof — haben nicht nur die gleiche Breite der Partitur von 13 Linien, sondern auch die Ordnung der Sätze mit einander gemein, denn sie gehen sämmtlich von einem langsamen Anfangssatze in ein *Allegro* über, welches dann das eigentliche Stück bildet. Eine kleine Abweichung von dieser Anlage enthält die Lodoiska dadurch, dass nahe dem Schlusse noch ein längeres *Moderato* eintritt, dem dann ein ganz kurzes *Allegro vivace* als Finale folgt.

Halten wir diese vier Stücke vergleichend zusammen, so hat das zum **Wasserträger** bei seiner Kürze das voraus, was dieser Oper überhaupt eigen ist, nämlich populäre Motive. In der Durchführung ist es übrigens nicht die gehaltvollste; das *Presto* zum Schluss ist nichts weiter als das galoppirende, wild gewordene Hauptmotiv, und hierzu lag eigentlich keine Veranlassung vor, da diesem Motiv bei seiner geringen Ergiebigkeit ohnehin schon oft genug dagewesen war. Es ist eine Concession an den grossen Haufen, der sich auch dankbar dafür erwiesen hat. Eine hübsche Stelle ist diese



(p. hhh), welche durch das, was die übrigen Instrumente hinzuthun, um nichts gebessert wird. Bei der **Faniska**-Ouvertüre ist schon das *Largo* viel interessanter, auch das *Allegro* ist consequenter gestaltet und insofern werthvoller; aber dieser Werth ist bei den wenig bedeutsamen Motiven noch wesentlich nur ein formaler. Weit weniger solide verfuhr der Meister bei der Eröffnungsmusik zur **Lodoiska**. Das *Adagio* würde zu irgend einem andern *Allegro* ebenso gut hinleiten, als zu demjenigen, welches hier darauf folgt; es schliesst wie ein Satz für sich, ist zu einem solchen zwar an Länge, aber nicht an Bedeutung gross genug. Ungefähr dasselbe lässt sich von dem *Allegro* einmal sagen. Die beste Kritik desselben hat Cherubini selbst geschrieben, nämlich durch das nachfolgende *Moderato*. Dieses würde er nicht eingeführt haben, wenn er geglaubt hätte mit dem *Allegro* allein auskommen zu können. Das *Moderato* ergeht sich nun in harmloser Breite, als ob nichts vorgefallen wäre, führt Melodien wiederholt vor, die in einem breiteren Satze ganz am Orte sein würden, aus denen sich hier aber nichts mehr gestalten kann, und schliesst dann mit 11 Takten *allegro vivace*, die aber weiter nichts sind als ein Herumrumoren im D-dur-Accord. Das ist nun allerdings billig, denn man braucht kein Cherubini zu sein, um ein derartiges Kunstgebäude zu Stande zu bringen. — Die Ouvertüre zum **portugiesischen Gasthof** ist der Magnet der für so gleichem Orchester geschriebenen Stücke. Das anfangende *Larghetto* ist lang, durch seine fugirte Anlage interessant, dürfte aber für den gewöhnlichen Hörer doch etwas langweilig sein. Das folgende *Allegro* ist trefflich gearbeitet und weiss trotz einer Reihe nach einander auftretender Gedanken doch sehr gut die Einheit zu wahren. Besonders meisterhaft ist die Bildung des Finale (von p. 183 an) aus einem vorher gebrauchten Motiv; schon hierdurch steht diese Ouvertüre viel höher, als die zur

Lodoiska, deren Schluss als eine durchaus willkürliche Neuigkeit hereinplatzt

Die Opern Medea und Elise haben die am bescheidensten auftretenden Ouvertüren erhalten, denn hier fehlen sogar die Posaunen. Eine Ouvertüre zu Medea ohne Posaunen zu schreiben, möchte für einen modernen Tonsetzer wohl nahezu eine Unmöglichkeit sein. Wer aber seinen Vortheil recht wahrzunehmen weiss, der geht bei solchen Stoffen mehr auf Zeichnung als auf Malerei aus, und dann ist der Zweck am leichtesten zu erreichen, wenn die Geigen von den Posaunen und ähnlichen Tonfärbern garnicht behelligt werden. Der Allegrosatz in F-moll, aus welchem diese Ouvertüre besteht, ist ein solches Stück. Er dringt zwar nicht tiefer, als Cherubini bei seinen Kräften in der Seelenmalerei überhaupt dringen konnte, ist aber doch für den Charakter und Ton des Gegenstandes durchaus bezeichnend und kann mit Recht in seiner Art als ein musterhaftes Kunstwerk gelten. — Die ziemlich ausgeführte Ouvertüre zu der unbekannten Oper Elisa beginnt wieder mit einem langsamen Vorsatze (*Maestoso*) und hat in dem folgenden *Allegro spiritoso* sehr glückliche Züge, doch das Neue, was sie in dem zustehenden *Più mosso* bringt, ist nur im Tempo, nicht aber im Gehalt eine Steigerung des Voraufgegangenen, so dass dieses Stück nicht gerade den allerbesten beigezählt werden kann.

Hiernach lässt sich leicht übersehen, worin der eigentliche Gehalt der Cherubini'schen Ouvertüren gelegen ist. Nicht Ueppigkeit der Erfindung oder packender Reiz der Melodie oder tiefgehende harmonische Entfaltung verleiht ihnen bleibenden Werth, sondern hauptsächlich ihre *fest geschlossene Form* in echt orchestermässiger Gestaltung. Wo diese Geschlossenheit nachlässt, wo die Gestalt lose und schlotterig wird, da besitzt Cherubini nicht entfernt die Kraft eines Weber, sondern wird sofort unbedeutend. Diese Ouvertüren sind daher treffliche Uebelstücke und werden als solche sicherlich noch dann doch fleissig studirt werden, wenn sie nicht mehr so oft wie gegenwärtig in unseren Concerten zur Aufführung gelangen.

Die Singübungen von Angelo Bertalotti.

Unter den Uebungen für mehrstimmigen Kunst- oder Figuralgesang nehmen die Solfeggien, welche der Italiener Bertalotti geschrieben hat, einen hohen Rang ein. Der Autor lebte in dem goldenen Zeitalter des Gesanges. Von den etwa 88 Jahren, welche er erreichte, gehört die eine Hälfte dem siebzehnten, die andere dem achtzehnten Jahrhunderte an. Bologna ist seine Geburtsstadt und war, wie es scheint, sein ausschliesslicher Wirkungsfeld. Nachdem er dort in den sogenannten frommen Schulen einige fünfzig Jahre unterrichtet hatte, gab er 84 Solfeggien in den Druck zur Erleichterung seines Nachfolgers und ihrer in den Singstunden (deren er in jeder Klasse täglich eine gab) das lästige Aufschreiben der Uebungen zu ersparen, wie er in seinem Vorworte sagt. Diese Solfeggien erschienen 1744 in Bologna als »Solfeggi a Canto e Alto dati alle stampe per comodo delli putti delle scuole pie di Bologna — da Angelo Bertalotti ...«. Sie sollten zugleich eine Ergänzung und Weiterführung der Gesangschule bilden, welche er 1710 für Anfänger publicirt hatte.

Bertalotti's Solfeggien sind auch in Deutschland ziemlich bekannt geworden, seit Jul. Stern dieselben (1866 bei Peters in Leipzig, neu aufgelegt 1882) herausgegeben und durch seine praktische Wirksamkeit im Conservatorium und Gesangvereine verbreitet hat. Auch Wüllner hat eine Anzahl dieser Uebungen in seine Chorschule aufgenommen. Der thätige Domkapellmeister in Regensburg Herr Haberl beschenkt uns jetzt mit einer neuen Ausgabe, die wir hier in Note und Freunden weiteren Kreise durch eine Besprechung bekannt machen wollen.

Angelo Bertalotti's fünfzig zweistimmige Solfeggien. Mit einer Einleitung und Athmungszeichen versehen von **F. X. Haberl**, Domkapellmeister. Commissionsverlag bei Fr. Pustet in Regensburg. 1884. 52 Seiten Lex.-8. Pr. 1 *ℳ* (in Partien billiger.)

Der Herausgeber hat das Opus auf seine Kosten drucken lassen und giebt es Vereinen, welche Massen davon gebrauchen, bedeutend billiger. Obschon ist der Preis aber schon ein sehr niedriger, denn Stern's Ausgabe, die nicht einmal theuer genannt werden kann, kostet das Drei- bis Vierfache (3 *ℳ* 60 *ℳ*). Es ist dieses wohl hauptsächlich durch die Herstellung ermöglicht, da Herr Haberl Notenbuchdruck gewählt hat. Wir übernehmen nun bei dieser Gelegenheit auch Name, dem wenigstens die musikalischen Schulwerke auf solche Art hergestellt werden sollten, weil es der einzige Weg ist, um die Musik eng und doch vollkommen deutlich zu drucken.

Aber der Preis allein ist es nicht, wodurch sich die Ausgaben von Haberl und Stern unterscheiden, auch die Schlüssel sind abweichend. In der zweiten Ausgabe von 1882 gab Stern nämlich die Sopran- und Altschlüssel der Originale preis und ersetzte sie durch den Violinschlüssel. Ohne Zweifel hatte er triftige Gründe hierzu. Die C-Schlüssel sind für einen gemischten Gesangverein eine grosse Schwierigkeit, das lässt sich nicht verkennen. Der Schlüssel kann natürlich nicht beansprochen, allein doch einen Bequemlichkeit eingerichtet zu sehen, aber wenn ihm Uebungsmaterial vorgelegt wird, so kann er fordern, dass es in der ihm verständlichen Sprache geschieht. Wenigstens wird er zwingende Gründe hören wollen, wenn er sich entschliessen soll, eine neue Musikschrift zu erlernen. Wie steht es nun mit diesen Gründen? Prüfen wir die Sache doch nur unbefangen. Die verschiedenen Musikschlüssel sind entstanden, um für eine gewisse Stimmlage oder ein Instrument die Noten so aufschreiben zu können, dass die fünf Normallinien den Mittelpunkt bilden und alles möglichst in diesen Platz finden. Das war der ursprüngliche Sinn und Zweck, die weiteren Schlüsseltheorien haben wenigstens für den gesangübenden Musikfreund keine praktische Bedeutung.

Sehen wir nun Bertalotti's Uebungen auf die Stellung an, welche sie bei Anwendung der originalen Sopran- und Altschlüssel in den fünf Linien einnehmen, so ergiebt sich:

für den Sopran: 21 mal c als tiefste und 12 mal g als höchste Note;

für den Alt: 16 mal g als tiefste, 45 mal d, und ein mal e als höchste Note.

Der Sopran erreicht daher von seinen fünf Linien die unterste nur 21 mal und die bequeme Stelle unter dieser Linie garnicht, dagegen übersteigt er die oberste Linie sehr oft um zwei und 32 mal um drei Stufen, so dass Hülfslinien nöthig werden. Aber beim Alt ist das Missverhältniss noch viel grösser. Nur 16 mal berührt derselbe g, welches zwischen der ersten und zweiten Linie liegt; die erste Linie an sich läuft buchstäblich wie das fünfte Rad am Wagen mit. Dagegen muss man aber sehr häufig eine Stelle mit Hülfslinien füllen. Ist das überhaupt noch ein passender Schlüssel? Viel besser wäre selbst der Sopranschlüssel, aber der allerbeste für die Altstimme ist unstreitig der C-Schlüssel auf der zweiten Linie  und gerade dieser werthvolle Schlüssel ist vollständig aufgegeben. Wir würden uns freuen, wenn er wieder in Gebrauch kommt, doch der Verfechtung des Discant- und Altschlüssel gegen »Dilettantismus« und »Bequemlichkeit« und eingebildete Schwierigkeiten können wir nicht unter allen Umständen beipflichten. Gewiss in Chöre von Berufssängern sollen die Schlüssel lernen und zwar sämmtliche C-Schlüssel, aber der immermehr anwachsenden freien Gesangvereine darf man solchen einzu-

wollen nicht ermahnen. Es wird sich daher empfehlen, die Singübungen auf zweierlei Art zu drucken. Das Einzige, was sich für die Sopran- und Altschlüssel bei Singübungen mit Grund anführen lässt, ist dies, dass die Uebungen durch andere Vorzeichnung ohne Veränderung der Noten in Tenor- und Bass-Sätze verwandelt werden können. Aber diesen Gewinn wird der Schüler gewiss nicht hoch anschlagen, denn die Ausgabe von einigen Mark für ein dauerndes Uebungsbuch wird ihm durchweg nicht lästig fallen, als die Orientirung in doppelten Vorzeichnungen. Machen wir also nur Frieden in diesem Punkt und gewähren wir Jedem was recht und billig ist.

»Trotz der reichen Solfeggien-Literatur, die besonders in den romanischen Ländern einen geübten Vortheil für Stimmbildung, Intonation, Athmen, Treffen, Rhythmus und Selbstständigkeit der einzelnen Stimmen erzielt und in Uebung ist, bedient man sich in Deutschland dieses Unterrichtsmittels in sehr geringem Grade, eher zum Nachtheil der Gesangvereine und zum Schaden einer tüchtigen Treffsicherheit und Tonfertigkeit. Das blosse Tonleitersingen, noch weniger das mechanische und geisttödtende Secunden-, Terzen-, Quartensingen wird zu keiner Beherrschung der Intervalle kaum im homophonen, viel weniger im polyphonen Style führen.« (Vorwort S. 5.) Gewiss richtig. Kritische Angelegenheiten kann man überhaupt nicht zu ernstlich besorgen.

(Schluss folgt.)

Die Aufführung von R. Wagner's Tannhäuser in Paris 1861.

(Schluss.)

Herr Meitzelburg fährt dann fort: »Und daran hat zum aller grössten Theil die Darstellung Schuld. Es lag die Absicht zu Grunde, sich an dem Fremden, der geübt (trugreich) wollte, — was Kapellmeister Dietsch nicht ungeh —, und die einen deutschen Sänger für die Hauptrolle mitgebracht, zu rächen. Wir müssen das »Tannhäuser« geben — so dachte man, denn eine hohe Laune will es so. Wir werden ihn geben, aber wir werden ihn so geben, dass der Componist bald genug daran hat. Wir werden nicht schlecht singen, nicht schlecht spielen — Gott bewahre, dazu ist uns die Reputation der Grand Opéra denn doch zu hoch! Das Orchester wird sogar brillant sein, — aber wir werden all' die kleinen Kniffe anwenden, in denen wir gross sind und an denen auch das Höchste zu Grunde gehen kann, um wieviel mehr ein uns so unsympathisches, aufgedrungenes Werk! Man entrüste sich, verübel' du sie drucken, lässt die Maschinisten eine Secunde zu spät spielen, und unsere lustigen Pariser lächeln, lachen, freuen sich göttlich, in der grossen Oper sich einmal so gut amüsiren zu können, wie im Palais royal — und wird's nicht ganz so schlimm, so laie mit dem ridicule doch genau wie mit der calomnie — semper aliquid haeret — also — gedacht, gethan!

»Das Lied des jungen Hirten, so herrlich es auch, namentlich ohne die gackernde Schalmei, im Wald auf einer Bergesspitze klingt, bedarf zu seinem Gelingen, selbst bei unseren Aufführungen, des ganzen Respects, den wir Deutsche nun einmal vor der Naivetät haben. Die Franzosen haben aber diesen Respect nicht — sie lachten! Als nach dem Septett am Schluss des ersten Actes der Beifall ausbrechen wollte, wurde die Meute in wahrhaft haarsträubender Weise auf die Bühne gezerrt — und das Parterre lachte! Als der Pilger von der Wartburg niederstiegen, hörte man garnicht auf die herrliche Musik, sondern lachte — ich würde bald sagen, warum. Als am Schluss des zweiten Acts, der mit seinem Harfenspiel ebenmals den Lachreiz wachrief, die Geigen das schon erwähnte fassten nun accompanirte Pertimisso — genau nach Wagner's Intention nur ein bischen wild über — geltend zum Himmel emporschleuderten: »Nach Rom!« — da lachte man, lachte bis ins Foyer hinein! Und welche Höllenqualen muss Niemann-Tannhäuser erduldet haben, der ohnehin schon mit der fremden Sprache und mit der Ungunst des Publikums zu kämpfen hatte, als er jede kleinste Pause seiner gewaltigen Erzählung ein neckisches Lachen hineinkichern, das dann bei anderen Stellen ganz allgemein wurde — z. B. als er in den Venusberg zurück will und Wolfram aufruft: »Entends tu ces chants d'allégresse (Hörst du nicht die jubelnden Klänge?)« — sich nach dem Venusberg zuwendet, der in verführerischem Zauber aus ihm sich aufthun soll, und statt dessen einen verblassten alten Zwischenvorhang sieht, hinter dem die Geisel (in chœur d'allégresse!) in cutirter Weise gehandhabt wird — ich könnte dieses Register noch vermehren, aber ich denke, es ist genug.

»Ja, wird man einwenden, das sind unglückliche Zufälligkeiten. Nein, Zufall war es nicht! So consequent bei jeder sich darbietenden Gelegenheit irgend etwas zu thun, was einen lächerlichen Eindruck hervorrufen könnte — darin liegt Methode. Bei uns in Deutschland erregen die Jagdhunde keinen Anstoss, denn sie sind selbst auf der kleinsten Bühne wohldressirt, ja sie erhöhen sogar den Eindruck des bewegten Bildes am Schluss des Actes. Bei uns in Deutschland macht das langsame, herrliche Herabsteigen der Pilger von der Wartburg einen ergreifenden, imposanten Eindruck. In Paris hatten sie — ich weiss — in einer Weise »herunterzustaksen«, dass selbst ich ein Lachen, aber des Ingrimms, nicht unterdrücken konnte, und die Musik ganz über dem Anblick dieser Unfähigkeit verloren ging. Bei uns wissen die Sänger mit ihren Harfen zu hantieren, ohne dass es irgend Jemand auffällt; ebenso wird bei uns die allerdings höchst unmusikalische und in die Garten-Concerte zu verbannende Geissel sehr discret angewandt — doch abermals genug! Ich sage: Was bei uns in Deutschland jede leidliche Provinzialbühne zu Stande bringt, eine anständige Darstellung, das soll es die berühmte Pariser Oper nicht auch können? Die Franzosen, diese Meister in allen Finessen, aber auch in allen Chikanen und Malicen der Mise en scène, sollten nicht gewusst haben, was sie thaten, als sie all diesen erwähnten und noch vielen anderen Dingen den Stempel der Lächerlichkeit aufdrückten? Und woher kam all dieses Wellen des sich schnell, wie auf Commando — wohl auf Commando! — verbreitende Gekicher in den Stalles d'Orchestre (unserm Parquet entsprechend), dann dann, weil ja auf der Bühne wirklich Lächerliches vorging, sofort auch die Unbefangenen, aber Ambasmentalslustigen ansteckte? Das war die Gegenclaque, von der ich vorher gesprochen, nicht werbend achte sie, aber lachen, wo es nur irgend möglich war. Und da man sich denken kann, um wie viel mehr das Heiterkeit wirkt im Contrast zum Tragischen — Verzweiflung und Tod auf der Bühne! — so kann man sich vorstellen, unter welchen Orgien das Hohns der »Tannhäuser« an jenem ersten Abend in Paris zu Grabe ging!

»Diese Ansicht von der Sache hat sich mir sofort an jenem Abend aufgedrängt — den beiden anderen Vorstellungen, in denen das willkommene Stück sich bis zu Mirlitonspielen steigerte, wohnte ich nicht bei — und ich habe sie auch unumwunden ausgesprochen, nicht nur gegen die Freunde, mit denen ich dem seltsamen Vorgange beiwohnte (ausser Hans v. Bülow waren es Paul v. Bojanowski, jetzt Hofrath in Weimar, und Theodor Weber, der bekannte Marinemaler in Brüssel), sondern oft genug später in Deutschland. Ich fand auch keinen Grund, diese Ansicht zu modificiren. Und am Ende — ist die Ansicht denn so schwer? Es dürfte wohl auch anderswo und näher vorkommen, dass eine Regie — oder was es sonst sein mag! — dem fremden Autor oder Componisten, von dem sie sich chokairt glaubt, ein Bein stellt.« (Die Gegenwart Nr. 39.)

S. 200—202.) Der Verfasser, Herr Ad. Mützelburg, meint dann in den Schlussworten noch, Wagner's Venus sei »doch immer noch eine gemüthliche Deutsche gewesen«. Das soll wohl ebenfalls ein Lob sein, aber was für ein Lob würde es werden! Goethe's Helena und Iphigenie sind denn auch wohl eigentlich nur gemüthliche thüringische Frauenzimmer und eben dadurch für die Welt so anziehend und bedeutungsvoll. Alle Kunst, die der Rede werth ist, fängt mit dem Idealischen, dem Allgemeingültigen an; was dabei nicht in irgend einer Form zu gelangen vermag, ist werthlos. Hierüber würde man kein Wort verlieren, wenn die Gegenwart nicht durch die Nationalitäten-bewegung in der Beurtheilung der Kunst irre geleitet wäre.

Gehen wir aber auf die von Herrn Mützelburg vorgebrachte Hauptsache ein. Er sagt, seine Ansicht von der Geschichte habe er auch gegen die betheiligten Freunde verwandten ausgesprochen. Hatte er solches nöthig? Konnten die ihm zur Seite befindlichen Freunde denn nicht selbst sehen und hören? Hatte namentlich Bülow nicht viel mehr Gelegenheit als er, hinter die Coulissen zu kommen? — Was so klar gewesen sein soll, wie er meint, das würde sofort nach allen Seiten hin bekannt geworden sein; auch Herrn Paul Lindau wäre es sicherlich nicht entgangen. Herr Mützelburg weiss nicht einen einzigen wirklichen Beweis vorzuführen, es sind lediglich aus Vermuthungen gezogene Schlüsse, mit denen er operirt. Wir aber sind zufällig in der Lage, Beweise gegen ihn beibringen zu können.

Der Sänger Niemann soll »Höllenqualen erduldet« und »mit der Ungunst des Publikums gekämpft« haben und als mitgebrachter deutscher Hauptsänger von dem Pariser Opernpersonal mit Abneigung betrachtet sein. Wenn Mützelburg dies aus Niemann's Munde berichtete, so müsste man es ja gelten lassen, aber er vermuthet nur. Bald nach dieser Tannhäuser-Aufführung sprachen wir Niemann in Hannover. Er war noch warm von der Erregung, aber nur mit Anerkennung gedachte er der Aufnahme, die er in Paris bei dem Publikum wie bei den Mitgliedern der Oper gefunden hatte. Man drang sogar allseitig in ihn, er möge dort bleiben, und als er sich durch einen mehrjährigen Hannoverschen Contract gebunden erklärte, erhielt er die merkwürdige Antwort: »Ah bah! In zehn Jahren giebt's gar keinen König von Hannover mehr.« Niemann hatte damals entschieden Lust, nach Paris zu gehen — vielleicht in Folge der erduldeten »Höllenqualen«. Die ganze Schuld an dem Misslingen der Aufführung schob er allein Wagner zu, mit Worten, die wir nicht wiedergeben werden. Meinen Sie nicht auch, Herr Mützelburg, dass ein Niemann damals in Paris Gelegenheit hatte, hinter die Coulissen zu gucken? —

Noch einen zweiten, nicht minder classischen Zeugen können wir produciren. Dieser heisst Lindau, führt aber nicht den Vornamen Paul. Er lebte damals als Correspondent in Paris und hatte für jene Tannhäuser-Aufführung anfangs die Uebersetzung des Textes zu besorgen, wurde dann aber mit Wagner in einen Process verwickelt. Wir haben solches bereits im Jahrgang 1861 dieser Ztg. S. 61 kurz erwähnt nach Mittheilungen, welche Lindau uns in London machte. Er erzählte damals ganz offen, wie Berlioz, Gounod u. a. Pariser Componisten ihn bei jenem Processe schadenfroh unterstützt und berathen, aber kein Wort verlautete darüber und keine Ahnung schien er davon zu haben, dass die Opernclique der vielleicht einen abgekarteten Furore aufgeführt haben könnten. Und er war doch mit Allen persönlich bekannt, hatte sogar mehreren von ihnen die Partien am Clavier eingeübt. Dagegen berichtete er Einzelheiten über die Behandlung der Sänger durch Wagner, welche die [illegible] Illustration der Erzählung bildeten, die wir früher von Niemann gehört hatten. Wäre Herr Mützelburg doch nur gegenwärtig gewesen, als Lindau uns mit dramatischer Lebendigkeit und Umständlichkeit die lustige Scene vorführte, wie ein damaliger Orchestermusiker mit seiner Tochter, einer schüchternen Conservatoristin, die den Hirtenknaben als ersten Versuch wagen sollte, zu Wagner kam, wie dann die Probe anfing, Lindau am Clavier, und wie dabei Wagner hierbei seine Belehrungen dem zitternden Lämmchen ertheilte, als bei dieser durch die ersten Versuche nicht sofort die deutsche Naivetät (um mit Herrn Mützelburg zu reden) zum Vorschein kommen wollte. Hätte Hr. Mützelburg auch nur diese eine Geschichte mit anhören können, wir sind überzeugt, in seinem Kopfe würde die oben mitgetheilte Fabel nicht entstanden sein. Ueber Wagner's Benehmen in Paris sprach Lindau genau wie Niemann; was er an Thatsachen vorführte, war aber noch gewichtiger.

Berichte

Leipzig

Die Concerte der Euterpe stehen auch in dieser Saison wieder unter der bewährten Leitung des Herrn Kapellmeisters Wilhelm Treiber. An die Spitze eines Orchesters von Künstlern hinzutreten und es dirigiren, beansprucht keine grosse Mühe. Lob und Anerkennung aber verdient der Dirigent, welcher so, wie Herr W. Treiber, aus verschiedenen Elementen sein Orchester erst schafft und erzieht und mit ihm so tüchtige Leistungen zu Stande bringt, wie dies gleich im ersten Euterpe-Concert (am 19. October) der Fall war. Das geschickt zusammengestellte Programm enthielt: Faust-Ouvertüre von Rich. Wagner, Beethoven's G-dur-Concert für Piano mit Orchesterbegleitung, Symphonie (Nr. 4, B-dur) von Robert Volkmann, mit charakteristischem ungarischen Gepräge, Solostücke für Piano: a) Barcarole, F-moll, von A. Rubinstein, b) Etüden, B-moll und F-dur, von Mendelssohn; drei Stücke für Streichorchester: a) Präludium von J. Seb. Bach, bearbeitet von W. Treiber, b) Pastorale aus Händel's »Messias«, c) Finale (Fuge) aus Op. 10. III von Beethoven; Phantasie Op. 15 für Piano von F. Schubert, mit Orchester symphonisch bearbeitet von F. Liszt. Am Clavier erfreute uns Frl. Mary Krebs aus Dresden durch ihr prächtiges Spiel, sowohl was Technik als Gefühlsausdruck betrifft; nur nahm sie an einem Orchestre im Rondo des Beethoven'schen Concertes das Tempo etwas zu langsam. Im Ganzen litt die Concertaufführung an zu grosser Länge; eine der beiden letzten Programmnummern hätte mit Fug und Recht wegfallen können.

Das zweite Euterpe-Concert (den 2. Novbr.) brachte uns die umfangreiche C-dur-Symphonie von F. Schubert, eine Serenade für Streichorchester von A. Dvořák und zum Schlusse die Ouvertüre »König Lear« von H. Berlioz. Die Coloratursängerin Frl. Jenny Alt aus Wien sang eine Arie aus Mozart's »Zauberflöte« mit grosser technischer Fertigkeit, jedoch einfach mit mässiger Ausbildung; desgleichen vier Lieder: »Ich wandre nicht« von R. Schumann, »Haidenröslein« von F. Schubert, Wiegenlied von W. Taubert, »Nachtigall« (russisch) von N. Alimoff. Besondere Ehre legte diesmal das Orchester ein, welches seine schwierigen Aufgaben meisterhaft glücklich überwand.

Das dritte Euterpe-Concert (den 16. Nov.) begann mit einer Auswahl (Ouvertüre, Nr. 7—12, Finale) aus Beethoven's Musik zu »Prometheus«, Op. 43; diese Beethoven'sche Gelegenheitsarbeit kam im Grossen und Ganzen gut zu Gehör; die zweite Hälfte besser als die erste. Das zweite Orchesterstück, die G-moll-Symphonie (Nr. 4, Manuscript) von Albert Becker, wurde unter Leitung des Componisten sauber, mit Lust und Liebe gespielt. Das Werk ist zwar voll Wohlklang, Nuancenreichthum und geschickter Mache, allein es fehlt die unmittelbar zündende Originalität. Uebrigens ist das Adagio zu lang ausgesponnen; das Schwelgen im Wohlklang ohne bedeutenden Gedankeninhalt wirkt auf die Dauer ermüdend. Die Sängerin dieses Abends, Frl. Katharina Lange aus Berlin (Sopran), beschränkte ihre Kunst, wie leider so manche ihrer Colleginnen, auf die Vorführung einiger Lieder. Ein hübsches Talent im Vortrag ist ihr nicht abzusprechen, wenngleich mitunter der Ausdruck zu forcirt war; auch liess die Stimme an Kraft und in der Höhe an edlem Klang zu wünschen übrig. Wir rathen Frl. Lange, in Zukunft werthvollere Gesangsstücke zu wählen (besonders auch Arien), denn das von ihr Gesungene war meistens von geringem Gehalt. Solches gilt auch von den zwei Virtuosenstücklein »Concert militaire« von C. Lipinski und »Ballade und Polonaise« von H. Vieuxtemps (ersteres mit Orchester-, letzteres mit Pianofortebegleitung), durch deren Vortrag sich Herr Marcello Rossi aus Wien als gewandter und in den Schulkreisen wohl bewunderter Violinspieler erwies.

Berichtigung. Im letzten Gewandhausconcert-Bericht ist zu lesen: Frl. und Herren J. und E. Tauber, nicht Zacher.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 1. December 1880. Nr. 48. XV. Jahrgang.

Inhalt: Gesellschaftliche Verhältnisse in der Oper zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts. — Die Singübungen von Angelo Bertalotti (Angelo Bertalotti's fünfzig zweistimmige Solfeggien, mit einer Einleitung und Athemzeichen versehen von F. X. Haberl) (Schluss.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Theorie der Musik von Dr. F. Zalsi). — Die Wiener Hofoper. — Berichte (Göttingen, Leipzig). — Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeigen.

Gesellschaftliche Verhältnisse in der Oper zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts.

Vorbemerkung. Die früheren Mittheilungen in dieser Zeitung über die geschichtliche Mitwirkung der Oper in Hamburg ergänzen wir hier durch den Bericht eines Zeitgenossen, welcher das gesellschaftliche Leben in jenen Kreisen schildert. Es ist dies der Dichter Chr. Fr. Hunold, genannt Menantes (geb. 1680, gest. 1721), der sich besonders angelegen liess, das Mittelmässige für Dichtung und feine Lebensart beizubringen. Letzteres geschah besonders in dem ... gewordenen Buche »Die Manier höflich und wohl zu Reden und zu Leben, so wohl mit hohen, vornehmen Personen, seines gleichen und Frauenzimmer, als auch wie das Frauenzimmer eine geschickte Aufführung gegen uns gebrauchen könne. Ans Licht gestellt von Menantes. Hamburg 1710« (... Seiten kl. 8.). Welche Bedeutung die Oper damals im gesellschaftlichen Leben der Deutschen erlangt hatte, ... eine Vielzahl von ... Schilderung so ... als ... für uns jetzt recht scherzhaft klingenden Anleitung zum feinen Leben. Wir theilen das Hauptsächliche aus den betreffenden Abschnitten wörtlich mit und beginnen mit den Gesellschaften. Diese theilt er in fünf Rubriken, von denen — bezeichnend genug — die Oper die erste Rubrik einnimmt.

I.

Wenn man in Opern in der Par terre, oder in Logen bey vornehmen Personen sich befindet.

Von den Opern also den Anfang zu machen, so ist an vielen Orten die Par terre oder der Steh-Platz einer von den vornehmsten. An manchen aber eines von den geringsten. Zwar wollen die mittelsten und grösten Logen den Vorzug vor andern haben, und solches wird ein jedweder an dem Orte selbsten erfahren, wo welche gespielet werden.

Wir wollen setzen von unserm Schau-Platze in Hamburg setzen, dass jemand darinnen sich an den Vorstellungen und der Music zu belustigen suchet, und daher in die Par terre gehet, wo gemeiniglich fremde Cavalier und viele Dames dem Schau-Spiele ansehen.

Man kauft vor einen halben Thaler den Eintritt, aber nicht die Freyheit nach seinem Gefallen darinnen zu leben. Es ist ein Ort, wo der Modestie sowohl, als anderwärts, ja fast noch mehr, observirt werden soll, weil man von gar vielen Augen daselbst ist, und wo man jemanden incommodirt, oder was Unhöfliches begeht, viel verdriessliche Minen zu gewarten.

Es ist hier die Mode eingerissen, dass Cavalier und andere, vorn in dem Steh-Platz vor der ersten Banck herum gehen und bald discourriren, bald rühlen, und solches kan auch niemanden verwehret werden. Wenn man aber, wie gar viele miste Gemüther, nur die Absicht hat, nicht dem Spiele zuzu-

XV

sehen, sondern sich sehen zu lassen, wenn man immer plaudert, und zwar bisweilen so laut, dass die dabeystehenden kein Wort von dem Theatro vernehmen können, wenn man hin und wieder lauft, und den Leuten die Waden mit dem Degen zerpeitscht, und kurtz, wenn man sich als einen unrichtigen Kerl aufführet, der in Gegenwart so vieler klugen Leute zeiget, dass er nicht zu leben wisse, so kan man auch klugen Leuten nicht verdencken, dass man in ihren Hertzen als ein Thor ausgelachet wird.

Der eigentliche Absehen des Opern-Gehens ist, auf die Music, Actionen der Personen und Vorstellungen seine Gedancken zu wenden. Und ich habe neulich mit Vergnügen einen vornehmen Minister, *der Extraordinair Envoye von einem Reichs-Fürsten ist*, auf der vierten oder fünften Banck mit dem Opern-Buche in der Hand gantz geruhig sitzen sehen, welcher durch eine beständige Aufmerksamkeit so gut, warum er das Plaisir der Opera gekauft. Er hatte das Gesicht meistentheils auf das Buch und das Theatrum gerichtet, gleichwohl konte ich es seinen Augen abmerken [?], was vor Betrachtungen er dabey über die Thorheit vieler herumlaufenden jungen Leute hatte. Die Freiheit mochte ihm nicht so wohl auf dem Theatro als unten im Steh-Platze gemeinet werden, da lieffen viele Stützer auf und nieder, als ob sie noch würcklich auf der Börse wären. Sie drängten durch die Leute, und wenn sich mancher Cavalier anrühmte, was ihn *in die Seite gestossen*, so wars so einer, der aus *der Elle*, oder der Logica Profession machte. Zwar solte man an den Staats-Perruquen, die sie bald auf die, bald auf jene Seite schmissen, einen vornehmen Hof-Bedienten gesuchet haben, wenn nicht der gelbe Schnabel oder ein guter Freund dabey verrathen, dass es Leute, welche entweder mit dem Fuchs-Schwantze die Bäncke noch kehren oder von ihren Herren in Kauff-Läden Auspeitzer einstrechen müsten, wenn sie zu Winters-Zeit die Kohlen nicht recht aufgeblasen. Dessen ungeachtet gaben sie sich Airs, (oder ein Ansehen) als ob sie in der Opera, wie die Personen auf dem Theatro, aus einem offt schlechten Menschen Printzen oder Könige geworden.

Dergestalt correspondiret die Vanité der Zuschauer manchmahl mit der spielenden Personen ihrer, und kluge Leute müssen endlich den sonst gewöhnlichen Verdruss darüber in den Trost verwandeln: Dass sie vor ihr Geld zum Opera und Comedie zugleich zu sehen kriegen.

Unter diesem Fehler gehöret noch das unzeitige Raisonniren von Opern und der Music. Mancher, der keine Zeile Poetisches geschrieben, und wenig aus guten Versen gelesen, nimmt sich da die Freyheit, von der Poësie, die nicht nach seinem einfälti-

tigen oder dummen Verstande verfertiget ist, ein schäfftiges Urtheil überlaut zu fällen, und bald an der Einrichtung, bald an den Einfällen was zu tadeln, der recht geschickte Kenner vor was schönes, wie das vor was schlechtes hält, so solchen Raisonneurs gefällt.

Man nimmt es ja nicht übel, wenn diejenigen, so die Poësie nicht verstehen, davon stille schweigen. Hingegen ist es was wunderliches, sich durch ein Urtheil über unsern Verstande fremde Sachen mit Fleiss zu prostituiren. Salomon sagt daher in seinen Sprüchen sehr wohl: *Ein Narr, wenn er schwiege, würde auch vor weise geschätzt, und vor verständig, wenn er das Maul hielte.*

Erkundiget man sich nun, was zur Wissenschaften solche besitzen, die von fremder Arbeit mit solcher Autoritätischen Kühnheit urtheilen, so ist es entweder einer, *der mit seinem Pferd zu Padua zugleich promoviret, der in den Caffee-Häusern hundert neue Zeitungen machen hilft, und bey allen Königen und Herren in Europa geheimer Cabinets-Rath worden, um ihre aller secretesten Desseins bey dem Camin-Feuer in die freye Lufft zu blasen, und dasjenige der Welt kund zu machen, was sie in zwey oder drey Jahren auszuführen selber noch nicht bedacht haben.* Der einen *Wechsel oder einen gesuchten Vers zu schreiben, vor einerley hält, und von dem Juden-Stuhl auf den Parnass zu steigen, sich satsam gewohnet schätzet. Der den Adel in seinem Pitschafft und den Bauer in seinem Hertzen trägt.* Oder der in der *Corps de Gaarde durch tausend Pfund Körner-Toback das Gehirn schwartz geschmauchet.*

Und dergestalt geht es auch mit der Music her, dass mancher, wenn er mit der Pasta Douce eine Musicam barleyren kan, den armen Componisten verachtet, dass er ihm nichts nach seinem Gusto in der Opera aufspielen lassen. Man hat endlich mit solchen Leuten, die es aus Einfalt thun, noch ein Mitleiden. Aber die es so besser verstehen, und aus Affecten ihren Verstand übel anwenden, sind als boshaffte Gemüther recht zu meiden.

Hierdurch dürffen sich manche Autores von Opern gantz nicht schmeicheln, als ob ich ihnen das Wort geredet, und, wenn ich meinerseits die unartigen Urtheil auszustellen, gerathen, hiermit alle schlimme Arbeit zu billigen gesinnet wäre.

Schlimm urtheilen, oder was schlimmes machen, und doch verlangen, dass es die Leute vor was gutes halten, ist eine gleiche Thorheit. Entschuldiget sich mancher Verfasser der Opera, die Poësie wäre sein Werck nicht, so wird ja sein Werck nicht seyn, sich bey der gescheuten Welt dadurch lächerlich zu machen? Oder glaubt man, dass, da man in Schau-Spielen sich was rechtschaffenes zu lernen und zu sehen verspricht, ein jeder die Freyheit habe, seine Ungeschicklichkeit auf anderer Leute Unkosten zu verhandeln?

Ich will hier nicht weitläufftig, wie in meinen Theatralischen Gedichten, wider diejenigen eyfern, die kein Naturell zur Poësie haben, und doch mit Gewalt Opern machen wollen. Harte, die agirende Personen beschimpffen durch was abgeschmacktes nicht sich, weil sie durch ihren Caracter davor beschützet sind, sondern den Poëten, und führen durch ihn bey jedem Auftritt, ja in einem jeglichen angereimten Worte, zu der Zuschauer Gelächter einen possirlichen Esels mit auf.

Hier fällt mir noch eine Schwachheit derjenigen Autoren ein, welche sich blos einen grossen Ruhm dadurch versprechen, wenn die Leute wissen, dass sie die und die Opera verfertiget, daher lauffen sie vor ungedultiger Eigen-Liebe in der Par terre herum, und fragen bald den, bald jenen: *Wie ihnen die Opera gefalle? Hier kommt eine schöne Passage, das ist das schönste, was vor darinnen vorkommt. Nun geben sie Achtung, nun wird was schönes kommen. Was das nicht trefflich anzusehen?*

Und dergestalt raisonniren sie gegen die Leute selber davon, und plagen sich innerlich, wenn ihnen nicht ein jeder fast von der geringsten Zeile oder Vorstellung eine Lob-Rede hält. Und so irgends die Opera keinen Zulauff hat, so haben es entweder die agirenden Personen versehen, man hat nicht kostbare Anstalt genug dazu gemacht, der Componist ist schuld daran, die Arbeits-Leute haben durch eine einzige Verwandelung ihm nicht accurat angangen, das gantze Spiel verdorben. Oder die Leute sind dumm, und verstehen des Herrn Poëten hohe Gedancken nicht. Und da, mag ich, ist es unvergleichlich à propos, solchen, die so sehr um ein gutes Urtheil bekümmert seyn, manchmahl aus Fleiss ein schlechtes zu geben, um sie zur Erkenntniss ihrer thörichten Eigenliebe zu bringen.

Was ich auch endlich davon halte, wenn ein solcher Autor hernach in Compagnien von nichts als seiner Opera redet, die nach seinem Gusto die beste Passagen den Leuten vor andern vorsaget, immer seine eigene Arien singet, und sich vor höchst beleidiget schätzet, wenn man hier so aufgemercksame Gehör wie bey einer Predigt, zeiget, dieses alles will ich durch ein Exempel erklären.

Ein behandter Vers-Macher dann zu einem erfahrnen und klugen Medico, und beschwerte sich über ein Wehtagen in dem Kopff und in dem gantzen Leibe, dadurch er weder schlaffen noch ruhen könne. Der Medicus untersuchte dieses Patienten Beschaffenheit genau, fand aber nichts anders, als dass dessen Kranckheit in der Einbildung beruhen müsse. Weil er nun, wie schon gedacht, ein kluger Mann, und dabey den guten Versifex schon kandte, fragte er ihn, Ob er nicht welche Verse bey sich habe, die noch niemand gelesen? Der Poet antwortete alsofort mit ja, und zog damit ein Carmen heraus, so er zugleich überreichte. Der Medicus hatte es kaum gerühmet, so war der Poete vollkommen munter und gesund, und soll die Nacht darauf überaus wohl geschlaffen haben.

Einem vornehmen Minister aus dem wie ein Client in der Opera vor andern Cavaliers und Damen ein Compliment zu machen, schickt sich nicht, ein blosser Reverentz hat alsdenn genug sein, und kommt alles fast Gleichen zu Gleiche, oder einem Cavalier an einem Minister diese Höflichkeit zu. Denn da ist eine Haupt-Regel:

Grosse Leute sehen sich in Gegenwart anderer Grossen lieber mit stillschweigender Ehrbezeigung, als mit Ceremonialer Höflichkeit beehret.

Man beobachtet bey denen meisten die Ehrgeitzige Schwachheit, dass sie sich in solchen Gelegenheiten Geringer schämen, mit denen sie sonsten und ohnedem vertraulich umgehen, da doch grosse Leute sich durch nichts mehr in deren Hertzen erhöhen, als durch eine leutseelige Demuth. Und wenn der Ehrgeitz eine Tugend heissen soll, muss er von solcher Sorte seyn, aber man rechnet ihn unter die Schwachheiten der Grossen.

Hier nehmen wir aus, wo man einen grossen Patron nach langer Zeit erst erstemahl in der Opera wieder siehet, und wir, oder er, in dieser Stadt fremd sind, und extrem klar, dass wenn aus der Neuheit des Patronen bekandt, welches billig allemahl erfordert wird, man leicht aus seinen Augen wird lesen können, ob es ihm gelegen, und ist gewiss, dass wo es sich wolle mercken lassen, sie entweder Gelegenheit durch Herzunahen oder Mienen geben.

Wie unanständig ist es demnach nicht, wenn sich mancher Strohfeld in der Par terre durch Cavaliere und andere hohe Leute dringt, und dem das Opera-Buch aus der Hand, jenem aber das Pouder aus der Paruquen stösset, um wenn er einen vornehmen und bekandten Minister siehet, ihm das Compliment zu machen:

Ihr Excellence bey gutem Wohlergehen anzutreffen, und das Glück zu haben, ihnen in der Opera unsern unterthänigen Reverence zu machen, gratulire mir, und will zu dero gnädigen Andencken mich gehorsamst empfehlen.

Welches zwar gantz nicht so tadeln, sondern bey Gelegenheit anzubringen, einem jungen Cavalier gegeben wird; allein die Art, womit es der Inhaber machet, fällt wegen des grossen Wesens des Umstehenden lächerlich, und bewegt sie, seine freye Stellungen und also possirliche Geberden desto eher zu beobachten. Je wenn sich der Herr von Stroh Feld einem Minister mit solchen Ungestüm nur nähert, wissen sie sein Compliment schon auswendig, weil sie es wol einerley Manier mehr als zwantzigmahl gehöret.

Ein junger Cavalier wird sich bey dieser, als auch anderer Gelegenheit wohl in Acht zu nehmen wissen, wenn und wie er einem grossen Minister ein Compliment machet. Denn wofern diese Person von Qualité mit einer Dame oder einem andern vornehmen Mann im Discours begriffen, lässt er wieder die Höflichkeit, sie darinnen zu stöhren, und wieder den Respect ein nöthigen wollen, dass sie von ihrer Unterredung abbrechen, und in des andern Gegenwart mit ihm das Ceremoniel tractiren soll. Je weil das noch nicht zu loben wenn, der sich nur zu sehr nähert, um ihre Discourse mit hören anzuhören: so thut ein junger Cavalier besser, sich solcher Gestalt entfernet zu halten, und in der Opera auf die Opera Achtung zu geben.

Noch viel übler würde es passen, wenn ein junger Cavalier einem Staats-Rath ein Compliment abstattete, der mit einem Königlichen Cantzler oder geheimden Rath im Discours begriffen. Denn ausser obigen Anmerckungen erfodert die Hof-Manier, niemanden in Gegenwart einer vornehmern Standes-Person die Cour zu machen.

Wir haben bisher von dem Par terre hiesiger Opera geredet, als in welche Cavaliers und auch zum öfftern Standes-Personen kommen, da es hingegen an andern Orten noch anders beschaffen. Also ist man noch allhier mehr Grosche bekommen es orye deswegen nicht vorbey kan, sondern zur Nachricht einen überaus groben Streich von einem jungen Kauffmann anzuführen.

Ein gewisser vornehmer und seiner Stande nach höchst qualificirte Printz fand einsmahl das Plaisir, in das Par terre die Opera mit anzusehen, dann er sich sonst einer vor Fürstliche Personen dazu destinirten Loge bediente. Es war nicht ohne incognito, indem zween Cavaliers bloss mit stunden; gleichwohl kam ein unverschämter Kerl mit umgeschlagenem Mantel und bedecktem Haupte, und trat gerade vor diesen Printzen. Dieser Herr gieng demnach ein Paar Schritte von ihm weg, und alle andere Cavaliere wichen ein wenig aus, um ihm Platz zu machen. Unser Nepoon aber trat wieder vor ihn, als ob er diesen Herrn mit Fleiss affrontiren wolte. Einige von seinen Bekandten, die verständiger als er, sagten ihm ins Ohr, wer dieses der und der Printz. Er antwortete aber, und vielleicht so laut, dass es dieser Herr hörte: *Ich will es nicht wissen, dass er ein Printz.* Und kehrte also diesem vornehmen Herrn den Rücken beständig zu, dabey er den groben Filtz ohne Unterlass aufbehielte, doch mochten ihn endlich eine und andere Umstände nöthigen, aus der Opera zu gehen, worauf ihm denn einige von des Printzen Leute alsobald nachfolgten.

Ob er nun eine gute Bastonnade bekommen, und man diesen groben Pfeffer-Sack ein wenig ausgeklopfft, weiss ich nicht, dieses aber wohl, dass er es billig verdient.

Einem Kerl, der sich auf Fleiss prostituiren will, stehet frey, in der Par terre den Hut nicht abzunehmen. Kluge Leute aber ehren durch eine gebührende Höflichkeit andere, damit sie auf gleiche Art tractiret werden.

Oben ist auch bereits des unzeitigen Raisonniren von Opern oder der Music gedacht worden, und hier wollen wir nur wiederholen, dass ein guter Freund gegen dem andern sein Sentiment wohl geben kan, doch so, dass es nicht gescheutere Leute hören, und ihn vielleicht deswegen auslachen.

Sitzt man bey einer vornehmen Persohn, so stehet nicht wohl, dir zu Urtheilen zuvor zu kommen, und etwas zu loben, das sie hernach wohl tadeln könte. Es ist eine Art des Respects, wenn man mit eine solche Person so viel Vertrauen setzt, dass sie was Gutes und Schlechtes zu unterscheiden von sich selber geschickt sey; denn ist sie im Discours mit jemand anders oder von begriffen, und man sagt: *Hier könnte man Schönes &c.* So erinnert man sie wohl, warwegen sie in die Opera gegangen. Allein solche unzeitige Erinnerungen werden selten wohl aufgenommen. Höret sie aber zu, so muss man sie nicht stöhren, sondern erwarten, bis sie selbst etwas rühmet oder tadelt, und alsdann mit guter Manier auch Beyfall geben.

Eine gleiche Höflichkeit ist auch in den Logen zu beobachten, wenn man sich mit einer vornehmen Person darinnen zu befinden das Glück hat. Und was den Rang in solchen anbelangt, so sind in denen Logen, die gantz nahe an das Theatrum stossen, die untersten Stellen die obersten, und die obersten die untersten. Sofern aber die Logen entfernet, hat es eine andere Bewandtniss, und ist der mittelste Platz, die rechte Hand, wo man am besten auf das Theatrum sehen kan, der honorableste Ort.

Was solche grobe Excesse anbelangt, besoffen in die Opera zu kommen, sich mit andern zu zancken, oder wohl gar zu balgen, davon ist nicht nöthig zu discouriren, weil auch diejenige, die solche begangen, von sich selber wissen, dass sie wider allen Wohlstand gehandelt. Und weil wir, was das Frauenzimmer anbelangt, bis weiter unten versparen, so heben wir nur diesmahl die Gardinen zu und begeben uns [II] nach den Assembléen.« (S. 114—166.)

(Fortsetzung folgt.)

Die Singübungen von Angelo Bertalotti.

Angelo Bertalotti's fünfzig zweistimmige Solfeggien. Mit einer Einleitung und Athmungszeichen versehen von F. X. Haberl, Domkapellmeister. Commissionsverlag bei Fr. Pustet zu Regensburg. 1884. XX Seiten Lex.-8. Pr. 1 ℳ (In Partien billiger.)

(Schluss.)

Die Art, wie der Herausgeber diese Solfeggien bei 4 Jahren benutzt hat und auf Grund seiner Erfahrungen zum allgemeinen Gebrauche empfiehlt, fasst er in folgenden Punkten zusammen:

»a) Ein Schüler hat die Noten im Sopranschlüssel zu lesen; die übrigen werden in Aufmerksamkeit arbeiten, indem man bald den einen bald den andern fortfahren lässt. Dann folgen die Noten im Altschlüssel.

b) Ein zweiter Schüler hat die Intervalle (kleine, grosse Secunden und Terzen etc.) zu benennen, sowohl in der Sopran- als in der Altpartie.

c) Man lasse nun die Takteintheilung machen, z. B. beim grossen Allabrevetakt: 1 und 2 Schlag, 3. Schlag d, 4. Schlag Punkt d und Viertel e u. s. w.

d) Die besseren Sopranisten singen ihren Part, der Lehrer hilft mit der Violine nach; die Altisten taktiren laut nach Schlägen; ebenso taktiren die Sopranisten, während die Altisten singen und von der Violine unterstützt werden.

e) Alle Soprane singen, der Lehrer spielt den Alt auf der Violine, der Takt ist nur mehr mit leichter Handbewegung sämmtlicher Schüler zu markiren; ebenso spielt der Lehrer die Sopranstimme, während sämmtliche Altisten singen.

f) Die Fortgeschrittenen und Muthigen dürfen den Versuch machen, den Textes zu singen; der Lehrer schweigt und hilft nur im Nothfalle bald da bald dort mit der Violine nach.

g) Dem tüchtigen Gesanglehrer wird es nach einiger Uebung und Vorbereitung nicht schwer werden, zu den zwei contrapunkt-

49

firenden Stimmen auf dem Clavier einen Bass, vielleicht auch eine ausfüllende Mittelstimme zu geben, und so den musikal. Eindruck günstiger und anregender zu gestalten. [Wird manchem »Richtigen Gesangleerer« gar schwer werden.]

Nach diesen 7 Durchübungen ist eine Stunde verflossen. In einigen Tagen (wochentlich sollen wenigstens eine Stunde auf Solfeggien verwendet werden!) wird die Wiederholung der Nummer auch mit Stimme, zu Zweien u. s. w. vorgenommen, und zur Uebung im Vocalisiren empfehlen sich nun (ausser dem Mund off) sonden sie fse etc.)

e) Die 5 Vocale entweder in der Ordnung a, e, i, o, u, mit hemer i, e, a, o, u, oder die Gruen'schen Solmisationssilben und die voces belgicae [bo ca di ga lo, ma ni].

f) Wenn die Schüler nach etwa 10 Stunden eine gewisse Sicherheit in Behandlung der Solfeggien erlangt haben, lange man wieder von vorne an und übe die passenden Nummern in der Transposition, z. B. No. 4 in folgender Vorzeichnung



jedes ♯ wird ♮, jedes ♮ wird ♭, jedes ♭ bleibt ♭.

Nachstehendes Beispiel dürfte genügen, um die in obigen drei Punkten gegebene Anleitung zu veranschaulichen:



(Vorwort S. 6—7.)

Wie man sieht, empfiehlt sich übt Herr Haberl verschiedene Vocale Buchstaben Notennamen und Gesangsilben auf diesen Stücken, merkwürdigerweise aber nicht diejenigen Silben, welche den in Rede stehenden Uebungen ihren Namen gegeben haben. Bertalotti nennt seine Exercitien »Solfeggi« und Herr Haberl nennt sie ebenso, tadelt auch an der Stern'schen Ausgabe, dass dort »die italienischen Silben [do re mi fa] unrichtig beigegeben wurden«, indem Stern z. B. a fa als ein fa (statt re mi) singen lasse und auf diese Weise die Regeln der Solmisation verwirre. Wir hatten nun bestimmt erwartet, die wirklichen Regeln der Solmisation hier entwickelt und befolgt zu sehen, finden uns aber getäuscht. Hinter jener alten Solmisation steckt doch noch etwas mehr, als den Anschein haben möchte, und wenn wir irgend Jemand geeignet halten, an derselben die Gesangsexercition vornehmen zu lassen, so ist es der Leiter eines Kirchenchores. Ein solcher muss das Hauptgewicht auf Werke legen, welche vor dem Jahre 1600 geschrieben sind, befindet sich daher völlig im Reiche der alten Theorie, wo die Solmisation ein und alles war. Ohne ihr Solmisationslehre ist ein technisches Verständniss der alten Compositionen nicht möglich. Der Grund, weshalb selbst bei unseren Kirchenchören die Uebung der wahren Vocal-Choraumusik, d. h. der Musik des 16. Jahrhunderts mehr rück- als vorwärts geht, liegt auch hauptsächlich daran, dass man jene herrliche Art der Composition nicht theoretisch begriffen hat.

Die Solfeggien sind hier ohne irgend eine Beigabe von Silben nach den blossen Noten abgedruckt. Ob es in der Originalausgabe ebenso ist, können wir nicht sagen, da uns dieselbe unbekannt blieb. Aber vortheilhaft wäre immerhin gewesen, Solmisations- d. h. Gesangsilben beizufügen, aus verschiedenen Gründen. Ein Hauptgrund ist der, dass man bei den kahlen Noten nicht weiss, ob Gruppen zusammen gezogen werden sollen und welche, oder ob jede Note von der Ganzen bis zum Sechzehntel als besondere Silbe zu üben ist. Wie ist dies zu üben (wir setzen Violin- statt C-Schlüssel)



oder das



oder hundert andere Stellen? Der Uebelstand wird dadurch noch erheblich vergrössert, dass sämmtliche Noten mit ihren Schwänzen allein stehen, nirgends (wie die Stecher sagen) zusammen gebalkt sind. Als Bertalotti seine Solfeggi veröffentlichte, war der Notendruck in Italien so mangelhaft, dass man die Noten nicht passend aneinander zu fügen verstand; aber daraus geht doch nicht hervor, dass wir diese Druckmängel nachahmen müssen. Soll dem Lehrer vielleicht überlassen sein, einmal jede Note mit einer Silbe zu versehen, ein andermal mehrere viele oder wenige auf eine Silbe zu legen, so halten wir das für keine gute Uebung, weil bei solchen durchaus fugirt geschriebenen Sätzen die feste Stellung des Textes eine Hauptsache ist, da es sonst unmöglich sein wird, Thema und Contrapunkt von einander abzustechen und den Satz durchsichtig zu gestalten. Mit einem Wort, wenn man besondere Solfeggien drucken lässt, so müssen dieselben in jeder Hinsicht zur Uebung fertig gemacht sein. Sonst stehen wir verständig geordnete Beispiele aus wirklichen Compositionen vor. — Den grössten Theil dieser Solfeggien, nämlich dreissig, hat schon Herr Wüllner im zweiten Theil seiner vortrefflichen »Chorübungen« S. 44—78 mitgetheilt [was Herrn Haberl vielleicht unbekannt ist, da er es nicht erwähnt] und merkwürdiger Weise ebenfalls nicht nur ohne Vocalsilben (die bei seinen Uebungen durchgehends fehlen), sondern auch in derselben unvorhandenen Druckart der ♪ und ♬, während doch alle

übrigen Beispiele bei ihrer richtiger Verbindung gedruckt sind. Es ist also klar, dass Beide hier den alten Gesangmeister etwas zu bequem copirt haben.

»Der Unterzeichnete ... würde sich freuen, weitere Solfeggien (z. B. von Orl. di Lasso) ediren zu können, wenn die vorliegenden reichliche Verwendung und Benützung finden« sagt Herr Haberl im Vorwort S. I. Wir ebenfalls würden uns freuen, wenn die in Aussicht gestellten Fortsetzungen bald darauf folgen sollten und wollen durch die aufrichtige Empfehlung dieses Verfahrens das Unsrige dazu beigetragen haben. Die Solfeggien von Orlando di Lasso führen so recht in das Centrum eines Kunstreiches, auf dessen Cultivirung es zunächst ankommt, nicht nur für kirchliche sondern auch für andere Chöre, und der Herausgeber besitzt in diesem Gebiete eine Kenntniss, wie nur Wenige. Seine Edition der Messen Palestrina's, von welcher soeben der erste Band erschienen ist, zeigt dieses aufs neue, worüber später noch ausführlicher zu reden sein wird.

Anzeigen und Beurtheilungen

Theorie der Musik. Ein Leitfaden für den wissenschaftlichen Unterricht von Dr. F. Zelle. Berlin, H. Th. Mrose. 1880. VIII und 92 Seiten gr. 8.

Den Ausdruck, dieser Leitfaden sei für den »wissenschaftlichen« Unterricht bestimmt, will der Verfasser so verstanden wissen, dass hier die Regeln sowohl der Harmonie- wie der Contrapunktlehre in möglichst präciser Form gegeben werden sollen und zwar unter Beifügung ihrer Begründung. Auf 92 Octavseiten möchte dies eine schwere Arbeit sein — sehen wir also wie der Verfasser sich damit abfindet.

»Ein Leitfaden in der Hand des Lehrers und der Schüler, der das lästige und zeitraubende Dictiren und Nachschreiben erspart, scheint mir nicht überflüssig zu sein. [Wer seinen Unterricht so anregend einzurichten weiss, dass der Schüler die erhaltenen kurzen Notizen mit Lust und Eifer zu Hause ausarbeitet, der bringt von der Musiktheorie mehr in Fleisch und Blut, als mit Hülfe der besten gedruckten Eselsbrücke geschehen würde.] Wenn es auch derartige Büchlein für die Elementar- und Harmonielehre giebt, so ist mir doch noch keins bekannt, welches sich auch auf den Contrapunkt erstreckt. Dass die Kenntniss des letzteren für jeden Componisten, ja auch für den gebildeten Musiker und den Musikliebhaber, der den Organismus grösserer Stücke — namentlich im gebundenen Stil — verstehen will, durchaus nothwendig ist, wird wohl keinem Zweifel unterliegen. Aber die von Seiten der strengen Contrapunktisten häufig zur Schau getragene Geringschätzung gegen die Harmonielehre vermag ich nicht zu billigen. Wohl hat die Entwicklung unserer mehrstimmigen Musik sich durch Anwendung des Contrapunktes vollzogen, sollen wir aber darum die späteren Entdeckungen ignoriren? Wir würden uns damit ablehnend verhalten gegen Palestrina, bei dem dann (wie auch schon zuweilen bei Josquin) der Accord als selbständige Gestaltung auftritt.« [Vorwort S. III.] Der Herr Verfasser polemisirt hiermit hauptsächlich gegen Grell's Schule, welche allerdings mit der modernen Harmonielehre auf gespanntem Fusse lebt, dadurch aber, dass schon Palestrina accordisch fortschreitet, sich wohl schwerlich widerlegt fühlen wird, denn nicht dass die Alten mit Accorden operirten, sondern mit welchen Accorden sie operirten, das ist die Frage. Der Gebrauch der accordischen Musik ist in der älteren Zeit übrigens viel grösser gewesen, als man allgemein glaubt, und unsere Musikgeschichten sind ... noch darin so mangelhaft, dass sie die Anfänge und Verfahrungsweisen nicht anzugeben wissen, unter denen solches geschah.

Der Verfasser äusserte obige Worte gewiss noch mehr mit Rücksicht auf eine Discussion, bei welcher von Berliner Staatsmusiklehrern viel Papier verschrieben wurde und wo es sich darum handelte, mit welcher der beiden Disciplinen der Unterricht zu beginnen habe, mit der harmonischen oder der contrapunktischen. Herr Zelle lässt sich hierüber wie folgt vernehmen: »Die Frage, ob der Unterricht im Generalbass demjenigen im Contrapunkt voranzugehen oder nachzufolgen sollte, scheint mir nicht richtig gestellt, sobald man nämlich in herkömmlicher Art unter ersterem eine ausführliche Harmonielehre versteht. Durch den Generalbass soll ja nur die Grundlage der Harmonie angegeben werden, aber nicht jede durchgehende Dissonanz u. s. w. Beide Zweige des Unterrichts müssen vereinigt werden und zwar die Lehre vom Generalbass in so kurzer Form, wie ich es in diesem Büchlein versucht habe. Ob man den zwei- und dreistimmigen Contrapunkt voranschickt, scheint mir gleichgültig. Jedenfalls aber muss die Harmonielehre vor dem vierstimmigen Contrapunkt absolvirt sein.« (S. IV.) Der in Rede stehende »Leitfaden« ist also gewissermassen als eine Antwort auf jene Streitfrage und als eine Lösung derselben anzusehen, folglich müssen wir ebenfalls ein Wort darüber sagen, aber lediglich um unserer Recensentenpflicht nachzukommen, denn auf jene Berliner musikpädagogische Discussion es sich einzugehen, kann uns nicht einfallen, wie es ja auch vermessen sein würde, die daran betheiligte hohe Körperschaft belehren zu wollen. Herr Dr. Zelle meint, »beide Zweige des Unterrichts müssen vereinigt werden« und diese Vereinigung denkt er sich, wie angegeben, so, dass ein Elementar-Generalbass und ein Elementar-Contrapunkt zuerst gereicht werden solle, dann aber dem vollharmonischen d. h. vierstimmigen Contrapunkt die vollständige Harmonielehre vorauf zu gehen habe. Also beim letzten Cursus soll die Harmonielehre den Vortritt haben, dagegen ist der Herr Verfasser so höflich zuzugeben, dass beim allerersten Anfang der (zwei- und dreistimmige) Contrapunkt zuerst kommen darf. Es ist möglich, dass man sich zeitweilig mit dieser Auskunft begnügt, aber wir bezweifeln doch sehr, dass diejenigen, welche obige Frage gestellt haben, sich für die Dauer dadurch befriedigt sehen werden. Ueber die eigentliche Veranlassung zu jener Frage haben wir zwar nur Vermuthungen, denken uns aber, sie entstand zum Theil aus den Ansprüchen verschiedener Lehrer, von denen der eine contrapunktisch, der andere harmonistisch begonnen wollte, zum Theil und hauptsächlich aber aus den Bedürfnissen der verschiedenen Schüler. In einer grossen volkreichen Musikschule, und sei es auch eine Hochschule, werden sich immer Viele finden, die von der Musiktheorie nichts weiter nöthig haben und auch wirklich nöthig haben, als nur einige handfeste Haus- und Lebensregeln. Zu dieser Klasse gehören die meisten Sänger und sodann fast alle Inhaber eines Soloinstrumentes. Will nun dieser Gruppe ein Einzelner weiter gehen, so stehen ihm die Wege offen, aber es wäre nutzlos, die Menge mit einer sachlich erschöpfenden Musiktheorie zu plagen. Die Frage ist nun, auf welchem Gebiete sind jene Haus- und Lebensregeln zu suchen, auf dem harmonistischen oder auf dem contrapunktischen? Offenbar auf dem harmonischen, wird die Mehrzahl sagen. Und diese Mehrzahl hat Recht in ihrer Forderung. Die Unterweisung richtet sich hier auf das Elementare. Nun giebt es wohl in der Harmonielehre einen elementaren Unterricht, nicht aber im Contrapunkt. Letzterer ist von Anfang an gleich schwer, gleich kostbar oder unfassbar, und hat nur Sinn und Werth, wenn er in einem stufenweis geleiteten Studium bis zu Ende fortgesetzt wird. Dabei erstreckt er sich immer nur auf einen Theil der Kunst, wenn auch auf den gediegensten, während die Harmonie stets auf das Ganze sich

besteht, sei es auch unter noch so elementaren und äusserlichen Gesichtspunkten. Wir können dabei nicht einmal das Zugeständniss machen, dass der zwei- und dreistimmige Contrapunkt im Unterricht unmittelbar vorangehen möge, sondern müssen dafür stimmen, unter allen Umständen mit der Harmonielehre anzufangen, oder wo solches nicht geschieht, dieselbe als vorausgesetzt zu betrachten.

Die andere Frage, von welcher eigentlich alles abhängt, ist nun die nach dem Zwecke oder dem zu erreichenden Ziele. Wir fürchten, der ganze Streit (wenn es ein solcher gewesen sein sollte) ist dabei gekommen, dass diese Frage unerledigt blieb. Die Nothwendigkeit des theoretischen Unterrichts für jeden Musikschüler pflegte man besonders deshalb zu betonen, weil dadurch die allgemeine Einsicht in die Musik und das bewusste technische Verständniss derselben erschlossen werde. Aber wer etwas mit Anstrengung treiben soll, der will handgreiflichere Resultate sehen. Der Theorieschüler will als Frucht seiner Mühen irgend ein musikalisches Gebiet bewältigen lernen, so dass er sich darin frei, selbständig und so zu sagen musikalisch schaffend bewegen kann. Das will auch selbst derjenige, welcher nur den Elementarunterricht absolvirt. Worauf also muss dieser Elementarcursus gerichtet und wie muss er beschaffen sein, um ein solches Resultat zu ermöglichen?

Nachdem wir unsere Bemerkungen in diese Frage zugespitzt haben, verlassen wir den Gegenstand — auch ohne weiter zu erörtern, in wiefern das von Dr. Zelle gebotene Material geeignet sein möchte, das angedeutete Ziel zu erreichen. Den Inhalt und Stufengang seines Leitfadens gedenken wir vielmehr nach einem andern Gesichtspunkte zu durchmustern, nämlich nach dem der Wissenschaftlichkeit, womit der Verfasser sicherlich einverstanden sein wird.

Derselbe besteht aus den sieben Abschnitten, in welche sein Büchlein zerfällt: den ersten zur Einprägung allgemeiner Vorkenntnisse, und die beiden folgenden für die Absolvirung der Harmonielehre. Dann erst, im fünften und sechsten Abschnitt, kommt der Contrapunkt an die Reihe. Der Herr Verfasser ist also eigentlich auch entschieden der Meinung, dass es am besten sei, die Harmonielehre vorauszunehmen und den Contrapunkt nachfolgen zu lassen. Der sechste Abschnitt behandelt die Compositionsformen, die siebente oder letzte die Entwicklungsgeschichte der Musik. Hiernach zerfällt das Buch in vier Theile, es würde nun die Uebersicht befördert haben, wenn das Ganze dem entsprechend in vier Hauptabschnitte zerlegt wäre.

(Schluss folgt.)

Die Wiener Hofoper.

Möchten doch alle Wünsche, sonst wenn sie nicht im Bereich der Unmöglichkeit liegen, so schnell in Erfüllung gehen, wie die anscheinend so »frommen«, die wir in den Nrn. 7, 8, 9 d. Bl. zur Sprache brachten, nämlich gelegentlich der »Mozartwoche in Wien«.

Dass Wilhelm Jahn mit 1. Januar seine Stelle antritt, bürgt schon allein dafür, dass mit ihm ein neuer Geist in die Hofoper einziehen und so manche Rügen mit seinem Antritt von selbst verstummen werden. Dass aber Herrn Dingelstedt und S. Exc. Baron Hofmann sich beeilen würden, so manche frommen Wünsche noch vor Jahn's Ankunft bereitwilligst zu erfüllen, ihm sonach seinen Regierungsantritt förmlich erleichtern wurden, das hätte sich die kühnste Phantasie nicht träumen lassen. Denn bereits ging schon im März ausgesprochener Wunsch bezüglich »herabzusetzender Eintrittspreise« in Erfüllung. »Preisschilder« wurden gesetzt bei »billigen« Preisen gegeben und sollen sämmtliche Classiker somit dem ausgehungerten Ohre des Publikums zugänglich gemacht werden.

Ein zweiter Wunsch bezüglich Herabminderung exorbitanter Gagen (mittelst eines so verantstehenden Sängerconcurses) ging allmählich ohne diesen in Erfüllung. Herrn Walter wurde die Gage herabgemindert, ein Loos, das dem Collegen Müller ebenso zu gönnen wäre, zumal beide ausserdem wahre Nababs sind. Vielleicht kommt noch so manch Anderer oder Andere an die Reihe. Frau Ehn wäre sonst einer Ehre würdig.

Vielleicht fegt noch des neuen Directors Besen den Augiasstall der Claque rein, ein Wunsch, ebenso leicht zu erfüllen, wie die seitherigen.

Ob es ihm gelingen wird, dass etwas saloppen Chor einen neuen Geist einzuhauchen, ist noch die Frage, so lange der stumpfe Chordirector Pfeffer seines Amtes waltet. In meinen Rügen vergass ich stets die Bemerkung, dass des Chores Textaussprache Alles zu wünschen übrig lässt, abgesehen von der Schablone, über die die meisten Chöre geschlagen sind. Mit dem neuen Director sind also bereits vier Punkte unserer Wünsche erledigt, und geben wir uns der Hoffnung hin, es werden auch noch die sonstigen Erledigung finden.

Sind wir auch nicht so kühn anzunehmen zu wollen, als habe unser erster Bericht in diesen Blättern all diese »Wunder« bewirkt, so dürfen wir doch keck behaupten, dass wir nicht fehl geschossen, sondern im Aussprechen unserer Wünsche und Rügen ins Schwarze getroffen haben. Vielleicht giebt uns das neue Regime Gelegenheit, nur immer das Beste berichten zu können. Wir werden das thun unbeirrt durch etwaige zu nehmende Rücksichten nach wie vor. X

Berichte.

Göttingen.

Am 24. Octbr. bereiteten uns die Herren Joachim, de Ahna, Wirth und Hausmann einen seltenen Genuss durch Reproduction der folgenden drei Quartette: Beethoven Op. 59, Brahms Op. 67, Schubert (D-moll). So sehr ich es wünschte, seit langer Zeit wieder einmal Joachim's Solospiel geniessen zu können, so hätte ich doch jenen Quartett-Abend dafür kaum eingetauscht, denn ich muss bekennen, dass ich nie ein Quartettspiel solcher Vollendung gehört habe. So oft ich Quartette spielen hörte, selbst von Künstlern, die unter die bedeutendsten zählen, bei mir die erste Geige immer mehr oder weniger vordringlich erschienen, die anderen Instrumente sich über unberechtigter Weise untergeordnet. Wie ganz anders hier bei diesem Quartett! Die volle, reinste harmonische Hingabe an das Kunstwerk mit jedem Verzicht auf Einzeleffecte, und andererseits doch die Wahrung der jeder Stimme eigenthümlichen Individualität.

In unserem ersten akademischen Concert (11. Novbr.) sang Frl. Jeny Hahn aus Frankfurt a. M. Die Künstlerin hatte sich bei uns als Solo-Altistin in den Matthäus-Passion bereits zu Anfang dieses Jahres aufs Vortheilhafteste eingeführt, so dass man ihr Wiedererscheinen in musikalischen Kreisen mit Freuden begrüsste. Fräul. Hahn hat die Erwartungen, die man von ihr als Liedersängerin hegte, nicht getäuscht. Ein prosser, mit tönendes, äusserst sympathisches Organ, das in der Höhe (a) nicht im Geringsten an jenes Quäken vieler Altstimmen erinnert, vollendet technische Durchbildung, verbunden mit einem, von wahrem künstlerischen Nachempfinden zeugenden Vortrag sind die Eigenschaften der Künstlerin, die sie als eine unserer besten Concertsängerinnen erscheinen lassen. Fräulein Hahn sang Arie aus »Martyrien« von H. Sobolo (mit Orchester) und folgende Lieder: Hille, Die Braut; Schubert, »Geleie mich nicht reden«; Beethoven, Neue Liebe; Rubinstein, »Es blinkt der Thau«; Volkmann, »Schon sank in Dämmerungen« und Lassen, Sommerabend. Die übrigen Nummern des Concerts bestanden aus Orchesterstücken (unter Musikdirector Hille's Leitung): Beethoven, Erste Symphonie, Schubert, Andante aus der tragischen

Symphonie und zwei isländische Melodien für Streichorchester bearbeitet von Hanssens (unvergleichlich langweilig), sämmtliche Nummern von unserem Stadtorchester verhältnissmässig gut ausgeführt. — *Missa solemnis* ist in Vorbereitung. *C. S.*

Leipzig.

Das *Programm* des sechsten Gewandhaus-Concertes musste wegen der Erkrankung einer Sängerin abgeändert werden. Wir hörten Cherubini's leider nur selten gespielte Ouvertüre zu »Anacreon« (wir verweisen die Leser auf den Artikel über Cherubini's Ouvertüren in der vorigen Nummer dieser Zeitung), die grosse Leonoren-Ouvertüre (Nr. 3) von Beethoven und desselben C-dur-Symphonie (Nr. 1). Nicht nur durch diese hervorragenden Orchesterwerke, sondern auch noch durch das Solospiel des Claviervirtuosen Herrn Theodor Leschetitzki aus Wien, der zu seinem Vortrage das vierte Clavierconcert mit Orchesterbegleitung (C-moll) von Camille Saint-Saëns, die As-dur-Ballade von Chopin und die Gavotte mit Variationen von Rameau gewählt hatte, wurden wir in hohem Grade befriedigt. Herr Leschetitzki ist ein Clavierspieler, den sich einer unserer Meinung nach mit Rubinstein vergleichen lässt, den er aber an sauberer Technik übertrifft. Das Concert von Saint-Saëns ist immerhin eine beachtenswerthe Composition, doch empfingen wir von seinem vor längerer Zeit gehörten E-moll-Concert einen bedeutenderen Eindruck. Auf Verlangen gab Herr Leschetitzki dann noch eine Nocturne von Field und eine Mazurka eigener Composition hinzu. Wir können uns mit dem Verlangen nach mehr« sonst wenig befreunden, wie mit Zeichen des Beifalls und dergleichen; aber weil die Herren Virtuosen anders darüber denken, wird das alles wohl eben eine gute Weile so fortgehen.

Unter Betheiligung der Herren Reinecke (Pianoforte), Röntgen, Bolland (Violine), Thümer (Viola) und Schröder (Violoncell) fand am 14. Nov. die zweite Kammermusik im diesem des Gewandhauses statt. Es wurden Haydn's Quartett für Streichinstrumente in B-moll, Brahms' Quartett für Pianoforte und Streichinstrumente (Op. 26) und Beethoven's E-moll-Quartett (Op. 59) gespielt; alle drei Werke gelangen sehr gut. Besonders angenehm berührte uns das Wohlwollen, mit welchem die ziemliche Zahl der Anwesenden dem Clavier-Quartett von Brahms begegnete. Nach solchem Anzeichen dürfen wir hoffen, man werde neue Werke für Kammermusik hier etwas von jetzt an mehr pflegen als bisher geschehen ist.

Nachrichten und Bemerkungen.

⁂ **Kopenhagen.** Die künstlerisch bedeutendsten Vorstellungen des königlichen Theaters in dieser Saison sind vielleicht Ereignisse auf dem Gebiete der Oper zu suchen, namentlich neue die nationale Oper des zu früh verstorbenen dänischen Componisten P. Heise »König und Marschall«, die nachdem sie in voriger Saison gegeben wieder hervortrat, wirklichem berechtigten Interesse. Es gab nie diesem Werke nur noch wirklich national-dänische Oper, bestellt »Kleine Kirsten« von dem älteren Hartmann, der den mittelalterlichen nationalen Ton und die aus der nationalen Umgebung und dem nationalen Leben beeinflusste musikalische Erfindung des Volkes geradezu in bewunderungswürdiger Weise getroffen und dramatisch entwickelt, verwerthet hat. Heise konnte weiter auf diesem bei kunstmusikalischen, wie aber, wie Hartmann von C. M. v. Weber, wesentlich von Richard Wagner angeregt, ohne dass deshalb doch im Geringsten von einer Nachahmung die Rede sein kann. Das Publikum scheint sich mehr in diese Musik hineinzuleben, und vielleicht tritt der eigenthümliche Fall ein, dass das dänische Publikum auf dem Umwege durch Heise's »König und Marschall« zum besseren Verständniss auch Wagner'scher Musik geführt wird. Es ist schon etwas werth, wenn ein Publikum, ein heute dargestellt auch die Erfahrung macht, dass das wahrhaft Gediegene durch selbständigen Stand so angestellt werden muss und nicht wie Tausende sich nachstehend gewonnen werden kann, um nicht wieder der Vergessenheit anheim zu fallen. Dem heimischen Künstler opfert man aber lieber etwas Arbeit mit aber Aneignung, da es ja den Nationalruhm vermehren hilft. Weil aber Richard Wagner ein Deutscher ist, wurde hier die Abneigung oder Gleichgültigkeit gegen seine Musik gewissermassen halbwegs eine patriotische That. Indess die guten Leute ja so lassen vergessen, dass die Kunst und das Schöne beide politischen Grenzen kennen, gleichwie Jeder, der sich aus politischen Gründen vor dem wahrhaft Schönen verschliesst, nicht nur seinem Vaterlande dadurch nicht im Mindesten nützt, sondern ihm seinem Guter und sich selbst hinsichtlich den grössten Schaden zufügt.*) Mit wahrhafter Erbauung und Freude hörten wir auf dem königlichen Theater auch Méhul's herrliche Oper »Joseph in Aegypten«, ein Werk, dessen mildernde Einfachheit und Frische ewig unverändert anziehen. Man muss den dänischen Blättern nachrühmen, dass sie die Gelegenheit nicht versäumen, um durch gleich mehr belehrende wie unterhaltende Artikel über solche Werke und deren Urheber das Publikum gebührend vorzubereiten. So erschien z. B. ein Artikel in der »Berl. Tid.« aus dem ausgezeichneten dänischen Pianisten Anton Rée rühmend hervorgehoben zu werden. Der auch als Musikschriftsteller sowohl in dänischen als deutschen Blättern thätige Künstler weiss überhaupt eine umfassende musikalische Bildung mit feinem kritischen Sinne und seltener Ironie der Auseinandersetzung des wahrhaft Gediegenen zu verbinden. Rée ist auch in ihrem Hamburg nicht unbekannt und wird in zahlreichen Freunde interessieren, dass er in diesen Tagen im Kreise seiner Familie seine silberne Hochzeit feiert. — Inzwischen hat übrigens in diesen Tagen einen älteren nationalen Musikschriftsteller, der auch als Componist vielfach thätig war, nämlich den Tonsetzer usw. A. P. Berggreen, geboren 1801 in Kopenhagen, durch den Tod verloren. Seine Compositionen sind zwar grösstentheils vergessen, nur einige Lieder werden auf die Nachwelt kommen; verdient hat er sich aber namentlich gemacht durch seine umfassende Sammlung von Volksliedern aus allen Ländern, die bei der Reitzel'schen Verlage in mehreren Bänden erschienen ist und seiner Zeit auch in den »Hamburger Nachrichten« rühmende Erwähnung fand. Er wirkte als Organist an der hiesigen Trinitatis-Kirche und war ausserdem Gesanginspector an dem Metropolitanschule. Endlich war er ein Sohn er des Abdenfors Weyse, der für das höhere musikalische Leben unserer Zeit begründete, nämlich durch die Stiftung des grossen Musikvereins, der noch jetzt von Franz Gläser und nun schon seit vielen Jahren von N. W. Gade dirigirt wird. Der Zudrang zu diesem Vereine ist so gross, dass sogenannte »Expectanten« oft viele Jahre warten müssen, ehe sie als ordentliche Mitglieder aufgenommen werden können. Er wusste sich die Pflege classischer Musik mitunter fast mit allzu conservativem Sinne zur Aufgabe und hat für die musikalische Bildung des hiesigen Publikums unstreitig sehr viel gethan. Kürzlich gab er sein erstes grosses Concert, worin Fräulein Mary Krebs von Dresden Beethoven's Concert für Piano und Orchester in G-dur spielte und Herr F. Grützmacher ebenfalls aus Dresden eine »Concertante« für Violoncell des dortigen Componisten Hamerik vortrug. Eröffnet wurde das Concert durch Hiller's Concertouvertüre in A-dur, während der vierte Theil von Haydn's »Jahreszeiten« den Schluss bildete. Grossen Beifall fand Thierfelder's »Am Traunsee«, Gedicht von V. Scheffel, für Bariton-Solo, weiblichen Chor und Orchester. Das kleine Werk musste sogar wiederholt werden und sprach allgemein an. Bisher war dieses Componisten Name hier völlig unbekannt. Sehr zu wünschen wäre es, dass der Musikverein einmal die Mendelssohn'schen Oratorien »Elias« und »Paulus« brächte, die hier den Meisten unbekannt sind; sie haben doch mit aller Achtung vor dem Classiker Vater Haydn unbedingt höheren Werth. Nämlich als ein Schöpfungsüberfluss, die der Cultur des jetzt lebenden Geschlechts nicht wenig näher steht. (Hamb. Nachr. vom 14. Nov.) Wenn das Wörtchen »nämlich allzu conservativ« besonders sollen sollte beschämte, so unterschreiben wir dasselbe gern, denn Gade ist in der That nicht der rechte Mann, um unsere besten und grössten Chorwerke schwungvoll vorzuführen und ein Publikum dafür zu begeistern. »Unbedingt höheren Werth« als Haydn hat Mendelssohn natürlich nicht; der Berichterstatter hat sich wohl nur verschrieben und Händel sagen wollen. Wie lange es wohl eben dauern mag, bis Jemand in Kopenhagen mit einer würdigen Aufführung Händel'scher Oratorien den Anfang macht.

*) Wagner's Opern wurden in Kopenhagen mit solcher Sorgfalt und Würde ausgestattet, dass man zu bei die Balletmeister zu diesem Zwecke nach München schickte. Wenn sie trotzdem damit nicht mehr fort will, so müssen wohl andere Gründe vorhanden sein. *D. Red.*

Hierzu eine Beilage von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 8. December 1880. Nr. 49. XV. Jahrgang.

Gesellschaftliche Verhältnisse in der Oper zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts.

(Fortsetzung.)

7.

Die Reise einer höflichen und geschickten Person, die in der Welt ihr Glück zu machen denket.

Sich gleich in Engelland, Frankreich, Italien und dergleichen zu begeben, hielt er nicht vor rathsam, sondern wolte vorhero wissen, wie es als ein Teutscher in Teutschland leben müsse, ehe er die Aufführung in fremden Ländern beobachtete, damit er bey seiner Zurückkunft in seinem eigenen nicht als ein Fremder lebte. Darum wehlte er sich die vornehmsten Städte und einige Höfe, auf die er in seiner Tour zu kommen müste, in Teutschland zu besehen, und so dann weiters zu gehen.

Er hätte vorhero gern Abschied bey seinen Patronen genommen, wie er welche gehabt, bey dem grösten aber, welches der Himmel war, wolte er sich nicht beurlauben, sondern bat ihn nochmahls sein Reise-Gefehrde zu seyn.

In so unvergleichlicher Gesellschaft langte er an einem nahe gelegenen Fürstlichen Hof an, woselbst der Geburtstag der ein sehr galanter Herr war, unter andern Divertissements eben eine Opera spielte.

Weil dieser Herr solche blos zu seiner Ergötzlichkeit angeordnet, wer der Eintritt frey, und Fremden besonders kein Zutritt versagt, so sey dann, dass schon alles überflüssig angefüllt.

Solchene Generosité bewog Seladon, das Schauspiel mit anzusehen, und welches sein Vergnügen, Music und Poesie zu hören, als auch die Herrschaft zu betrachten. Nun wurden gewisse Billets dazu ausgetheilt, weil aber diese schon alle und Seladon zu spät kam, gieng er gerade nach dem Schlosse zu, um sich mit andern Masken hinein zu helfen.

Ein Hauptmann stund eben bey der Wache, als Seladon ein Billet aufweisen solte, und keines hatte.

Ich soll mich an Sie addressiren mein Herr Hauptmann, fing Seladon an, *und gehorsamst bitten, dass weil Ihro Hoch-Fürstl. Durchl. frembden einen Zutritt gnädigst verstattet, Sie die Güte haben wollen, mich hinein zu lassen. Ich werde es mit schuldiger Danckbarkeit erkennen.*

Der Hauptmann entschuldigte sich, dass weil Seladon kein Billet habe, und schon alle Plätze besetzet wären, könne er ihn mit keinem Platz accommodiren.

Seladon hatte dieses unangenehme Gegen-Compliment kaum angehört, als die Wache anfieng, der Ober-Hof-Marschall kömmt

XV

und Raum machte. Diesem wendete er allein, und von freudseliger Mine war, gieng Seladon etliche Schritte entgegen, und redete ihn mit einem tiefen Reverenz an:

Ew. Excellentz pardoniren gnädig, dass ich ein Passagier, der die Opera gern mit ansehen wolte, und die Billets versäumet, dieselben um die hohe Güte bitte, mir die Entreé gnädig zu schencken. So grosse Generosité werde mit allem Respect zu erkennen und zu rühmen wissen.

Der Marschall, der nebst andern Qualitäten, ein höflicher Mann, antwortete: *Es ist mir ein Plaisir, Monsieur, damit zu willfahren, belieben Sie mit mir zu gehen?* Damit gieng er fort, und Seladon machte nur einen Reverentz, und folgte einem hinter ihm auf der Hacken Seiten.

Es wurde ihm auf des Marschalls Ordre ein feiner Platz in einer Loge angewiesen, wobey Seladon, als der Marschall sich von ihm wenden wolte, ihm noch sagte:

Ew. Excellentz bin vor diese Gnade unterthänig verbunden.

Es stunden noch zwei Personen in dieser Loge, die Seladon vor Fremde hielte, und die nach geschehener Begrüssung ihm, weil er kein Opern-Buch hatte, einen von den übrigen presentirten.

Weil Monsieur, kein Opern-Buch haben, fieng der eine an, *so erlauben sie, dass ihnen das meinige offerire.*

Seladon antwortete:

Vor diese Höflichkeit erkenne mich sehr verbunden, und werde sie dessen nicht berauben, sondern mit ihrer Permission mit hinein sehen.

Sie können sich dessen nach Belieben bedienen, hohl an ihm der andere wieder an, *weil wir hier noch eins haben.*

So will denn von ihrer Güte profitiren, sagte Seladon, indem er es annahm, *und werde es ihnen hernach mit schuldiger Danckbarkeit wieder zustellen.*

Die Opera war sehr schön und angenehm, und unter andern eine berühmte Sängerinn von fern hergeholet, und mit auf dem Theatro.

Monsieur werden vielleicht diese Sängerinn sonst auch schon gesehen haben, forschete der eine bey Seladon. Sie hatten vorhero unter sich bereits davon geredet, und viel Wesens gemacht, darum antwortete Seladon nach ihrem Verlangen:

Es ist das erste mahl, dass ich sie zu hören glücklich bin.

Es ist, deucht mich, sagte der andere, *ein grosser Unterscheid zwischen ihr und denen andern Sängerinnen allhier.*

Seladon, weil er diese beyde nicht kennte, nahm sich in acht, und antwortete sowohl von dem andern Opern-Frauenzimmer zu raisonniren

49

Gleichfalls auch meinem Gousto hat sie vollkommen, was auf das Theatrum geführt.

Dem äusserlichen Ansehen nach, erbetete der eine, auch sonder Zweifel, was ins B. geführt.

Seladon lächelte hierzu, schwieg aber still, und aus allezeit gehabter Behutsamkeit, von andern Personen absonderlich gegen unbekandte zu raisonniren, enthielte er sich dieser Discourse, und wendete mit Manier seine Aufmercksamkeit auf die Opera. Denn er wuste:

Dass von unbekandten, so verläumt es nach sey, übel zu urtheilen, eine Verwegenheit von bekandten gegen unbekandte keine Klugheit, hingegen von untugendhaften Personen wohl zu sprechen, eine Untugend und niedrige Schmeicheley sey. Dannenhero, ob er gleich diese Sängerinn kaufte, so hatte er gewisse Ursachen, sich anders zu stellen, und redete mit denen andern mehr durch Minen, als Worte.

Diese beyde brachten hierauf einen Discours von der Music und Poesie, ingleichen von denen Vorstellungen auf die Bühne zu wege, weil mehrentheils alle so sich gar gut. Seladon seinen Beyfall gab, und so rühmete, aber nicht zu gewaltig heraus strich, dass die andern beyde, die von andern nur Admirations- und Verwunderungs-volle Worte gehöret, zu glauben bewogen worden, Seladon müsse mehr in der Welt gesehen haben, weil ihm dieses nichts unvergleichliches.

So eine gute Maxime, dadurch er nicht völlig sagte, was die andern hören wolten, erwarb ihm ihre Hochachtung; dennoch, ob er gleich nicht wuste, ob diese beyde Frembde, oder Hof-Bediente, so unterliess er nicht, bey guter Gelegenheit, da sie seine Gedancken über die gantze Opera zu erforschen suchten, solche zu rühmen:

Ich muss bekennen, es wie generöser Hertzog, der Frembden einen freyen Zutritt zu einem so grossen Plaisir verstattet, hat nichts unterlassen, was bey einem wohl genommen Vergnügen seiner Magnificence und Gloire dienet.

Die andern bezeigten hierüber mehr in Minen, als Worten ihre Zufriedenheit, und da Seladon weiter sagte: *ein generöser Herr, müsse auch generöse Ministres haben,* und anbey die Leutseeligkeit des Hof-Marschalls, der ihn so wohl in die Opera gebracht, rühmete, so gestunden die andern, wie der Marschall allezeit ein höflicher, galanter und braver Cavallier gewesen.

Nach Endigung der Opera überreichte Seladon das ihm geliehene Buch mit diesen Worten:

Ich will ihnen dann, Messieurs, das mir gütig communicirte Opera mit schuldigster Danckbarkeit wieder zustellen, und wie mich glücklich schätze, so angenehme Bekandschaft gemacht zu seyn, so möchte von Hertzen wünschen, auch ins künftige davon zu profitiren, inmittelst empfehle mich schliessens.

Die Antwort war:

Wir haben uns vielmehr zu gratuliren, Monsieur kennen zu lernen, und solte uns höchst lieb seyn, wenn es ferner geschehen könnte, dannenhero, weil wir allhier Bediente, und Monsieur fremd sind, so nehmen wir die Freyheit, Ihnen unsere Dienste zu offeriren und bitten, dem, wo wir was zu ihrem Plaisir beytragen, und irgends ihre Curiosität, ein und das andere hier zu sehen, vergnügen können, zu uns frey befehlen wollen.

Seladon machte sein Gegen-Compliment:

Messieurs obligiren mich durch ihre geneigte Offerte, und weil für einen Passagier an einem so vortreflichen Hof vieles merckwürdig und profitabel zu sehen ist, und ich auch in dem Absehen herkommen, so nehme eine so grosse Höflichkeit von ihnen mit verbundenstem Danck an, und erwarte dero Befehle, wo ich dieses Glück zu geniessen morgen ansprechen, und meine Ergebenheit in der That dafür soll sehen lassen.

Monsieur, sagte der eine darauf, *wollen sie so gut seyn, ihr Quartier ohnbeschwerd zu melden, so will sie morgen durch meinen Diener abholen lassen.*

Dero Diener logirt in dem neuen Schwanen, antwortete Seladon, *und lasse ich mir dero gütige Ordre gefallen.*

Hiermit nöthigte er stillschweigend die andern mit höflicher Beugung aus der Loge voran zu gehen, weil sie sich aber weigerten, indem sie am Hofe, und Seladon fremd, so gieng er ohne vieles Wesen voran, und sagte zum Adjeu:

So wünsche dann eine angenehme Ruhe, und hoffe morgen die Ehre, Messieurs weiter zu sprechen.

Die Ehre wird unsere seyn, versetzten sie, *und wünschen gleichfalls eine vergnügte Nacht.*

So hatte die höflicher Passagier höfliche Hof-Bedienten angetroffen, welche ihm des Morgens durch ihren Diener das Compliment machen liessen:

Sie liessen sich beyde bey Monsieur schön empfehlen, und wenn er wohl geruhet, solte es ihnen angenehm seyn. Hiernächst wären sie nochmahls vor das gestrige gehabte Glück seiner Conversation und geehrten Bekandschaft verbunden, und weil ihnen solche Monsieur heute weiter versprochen, so wollen sie darum bitten, und ihn auf dem Schlosse erwarten, hätten sie nur Aufwartung des Hertzogs frühe kommen müssen, sonsten sie ihre Schuldigkeit bey Monsieur persönlich abstatten wollen.

Seladon war bereits angekleidet und fertig, dass, welches nebenst des Kennzeichen eines faulen Menschen giebt, der Diener ihn nicht noch in den Federn antraff, oder eine Stunde zum Ankleiden auf ihn warten muste, sondern er gieng alsobald mit. Vorhero aber erkundigte er sich in geheim in seinem Wirts-Hause, wem dieser Dienst zustehe, und erfuhr, dass er einem Cammer-Diener, einem gegen alle Fremde gar höflichen und gefälligen Mann, angehöre.

Der andere, mit dem er gestern in der Loge gestanden, war gleichfalls einer, und diese beyde empfiengen ihn in dem Schlosse Keller. (S. 335—342.)

Nachdem er nun aus denen Gemächern wieder gehen wolte, begegnete ihm der Ober-Hof-Marschall, der ihm den vorigen Tag die Entree in die Opera verschafft. Er sahe Seladon an, und weil er bey der Begrüssung eine gutige Mine machte, hub Seladon an:

Ew. Excellence haben mir durch die gestern gnädigst gemachte Freyheit, eine so schöne Opera mit anzusehen, was grosse Güte erwiesen, die nochmahls mit unterthänigem Danck erkenne, und mich höchst glücklich schätzen wolte, wenn Dero gnädigen Befehle und Recommendation, an den N. N. Hof, haben was meine Tour nehme, könnte gewürdiget werden.

Der Marschall fiel ihm hierauf in die Rede und fragte: *So gehen Monsieur von hier nach N.?*

Ja Ew. Excellence war seine Antwort, *und wofern Dieselben mich mit einer gnädig-aufgetragenen Ordre dahin beehren wollen, würde solche mit gehorsamster Vollziehung und schuldigem Respect veneriren.*

Der Ober-Hof-Marschall nahm es gar gütig an, und weil er, wie er sagte, einen guten Freund an dem geheimen Rath von N. an diesem Hofe habe, so wolle er wohl einen Brief mit dahin geben.

Seladon versicherte: *Wie er diese gnädig gemachte Addresse an einen so vornehmen Minister vor eine hohe Wohlthat erkenne, und dafür in unterthänigster Reverentz verbunden bliebe.*

Der Marschall fragte, ob er allezeit bey grossen Hofe gewesen? und nach einigen und andern Reden, erkundigte er sich, Seladon wurde den Hof zu N. vielleicht nur noch besehen wollen, und darnach weiter reisen?

Seladon antwortete: *Ja, Ew. Excellence, nach meinen abgelegten Universitäts-Jahren suche in der Welt mich würdig zu machen, dass so hohe Patronen dereinsten vor mein Glück gnädig sorgen mögen.*

Der Marschall rühmete sein Vorhaben, und wie er nach

seinem Quartier gefragt, so wiederholte er seine Zusage wegen des Briefs, und wünschte ihm eine glückliche Reise.

Ihr Excellence empfehle mich unterthänig und wünsche alles hohe Wohlergehen. Dieses war Seladon sein kurtzes Jugend-Compliment, weil in dem Ministri von einem geltn, sie nicht viel anhören können. (S. 317—318.)

[Folgt die Reise an jenen Hof, mit welchem offenbar der braunschweigische gemeint ist, wie mit dem übrigen der kaum versuche. Seladon übergiebt seinen Empfehlungsbrief.]

Er wird sich wohl nur als ein Passagier an dem N. Hof aufgehalten haben? Fragte der geheime Raht.

Einige Tage, antwortete Seladon mit einer ehrerbietigen Neigung des Haupts.

Der Hof lebt gar galant, sagte der geheime Raht.

Ich bekam gleich eine Opera zu sehen, gab Seladon darauf.

Der Minister.

Sie werden feine Sängerinnen da haben?

Seladon.

Die N. N. von N., wofern sie Ihr Excellence bekandt, war zugegen.

Minist.

O Ja! die singt und präsentirt ihre Person gar schön. Was haben sie denn von Manns-Personen, ist irgends der N. da gewesen?

Seladon.

Dieser nicht, Ihr Excellence, allein einer, Nahmens N. ist bey dem Hertzog daselbst in Diensten, welcher grosse Approbation hat.

Minister.

Das Theatrum ist aber nicht gross.

Seladon.

Gegen dem berühmten hiesigen Theatro mag es klein seyn, N. [hier nennte er die Schuhe] *breit, und N. lang.* [Es ist nicht uneben, sich um dergleichen Sachen zu bekümmern, weil man hernach Gewissheit und Nachricht davon geben kan.]

Minister.

Doch, wie ich mir habe sagen lassen, pflegen sie, ob gleich das Theatrum klein, hübsche Sachen und wohl praesentiren.

Seladon.

Es haben vielen, die die neuliche Opera mit ansahen, die Praesentationes sonderbahr gefallen. [Wenn eine Sache gut, muss man sie nicht so eben allein rühmen, um nicht selber davon zu raisonniren, und auch im Gegentheil wenn sie schlimm auf andere das Urtheil dann schieben. Es ist klug und modest.]

Minister.

Sie werden noch einen guten Poeten haben, der die Opera macht?

Seladon.

Auf Ihr. Excellence gnädiges Befehlen will ein Buch von der neulich gespielten Opera, indem noch eines bey mir habe, unterthänig überreichen.

[Dieses war eine höfliche Ausflucht, um die Poesie weder zu loben noch zu schelten, sondern sie auf solche Art seinem eigenen Urtheil, welches Seladon dadurch gleichsam vor vollkommen hielte, zu übergeben. Bevorab ist es mehrentheils gefährlich, etwas zu loben, das hernach, wenn es so ein Minister selbst zu sehen bekömmt, nach dem Unterschied des Gousts ihm vielmalls missfallen kan, oder auch was zu tadlen das ihm hernach anständig seyn dürffte.] (S. 342—344.)

(Schluss folgt.)

Memoiren eines Opernsängers.

I.

Wenn ich hier meinen Lebensgang aufzeichne, so erwarte der verehrte Leser nur nicht eine Darstellung oder Mittheilung, welche sich irgendwie mit derjenigen von Michael Kelly, welche anfänglich in diesen Blättern erschien, messen könnte. Das vorige Jahrhundert war unser goldenes Zeitalter in jeder Beziehung. Jetzt sind wir herunter gekommen, und wie sehr auch Einzelne glänzen und gleich einem Meteor aufsteigen mögen, im Ganzen haben wir wahrlich alle Ursache, bescheiden zu sein wie der Erzvater Jakob und mit ihm zu sagen: »Wie langen nicht an unsere Väter«.

Geschrieben sind die nachfolgenden Blätter am Abend eines recht vielbewegten Lebens, und so soll deren ungeschminkte Darstellung für Manchen eine Warnung oder Ermunterung oder auch keines von beiden sein; denn wenn Völker nichts lernen aus der Geschichte, was soll der Einzelne aus der Biographie eines Einzelnen? —

Ich möchte mir den Stil eines Simplicius Simplicissimus wünschen, wenn ich daran denke, meine Kinderjahre zu schildern. Geboren als der älteste Sohn eines Landwirths, wie man heutzutage sagt — eines Gutsbesitzers, recte eines Bauern, ein Wort, das mich von Kindesbeinen an stets wie das böse Gewissen, ja wie ein Fluch verfolgte, besuchte ich die Schule des heimathlichen Dorfes. Ausser einer 2 Jahre älteren Schwester folgten mir noch 3 Brüder und eine Schwester, alle sind z. Z. noch am Leben, nur einer, krank von Kindheit an, starb im 7. Jahre, und ein anderer, mein Vorgänger, hatte durch sein frühzeitiges Hinsterben die gewaltige sechsjährige Kluft zwischen mir oder vor mir gemacht. Meiner ältesten Schwester, die mich jetzt noch bemuttert, fiel meine Wartung und Pflege zu, und noch vor einem Jahre bekam ich z. B. darüber Vorwürfe zu hören, dem ich als einjähriger Bengel ihr viel zu schwer gewesen, der ich gar nicht wegzubringen war von der mütterlichen Brust.

Meine ersten Dechiffrirübungen machte ich an dem Ofen unserer Stube mit der Unterschrift: VIVAT NASSAU ORANIEN, wo das Oelkrüglein der Wittwe von Sarepta in Basrelief sich zeigte mit erklärendem Commentar, deren glückliche Entzifferung in Lateinschrift an einer Lehmerhöhung zur Seite meines Bettes sich zeigte. Das Glück, wenn ich die Muttersprache aussprach, ist mir ebenso unvergesslich, wie das, als ich eines Tages die Jahreszahl an die dunstbeschlagene Fensterscheibe mit dem Finger schrieb.

Meine selige Mutter war eine der wenigen Fremden, die nicht in dem Thal geboren war, wo später meine Wiege stand; sie stammte aus einem andern Gau Unterfrankens, wo es keine Trauben gab; sie hatte einst das lateinische *Pater noster* gelernt, was sie mir oft mit glühendem Sinn und naivem *Zucker* recitirte, indem sie als junges Mädchen mit dem Pfarrherl ihrer Heimath in Berührung gekommen war, und an dieses »Wissen« profitirt hatte. Sie besass, wie ich mich *post festum* entsinne, einen Mezzosopran, und ich hörte sie oft summendiminuo während der Spinnstuben-Abenden nachbarlicher Kameradinnen meiner älteren Schwester ihre Volkslieder anstimmen oder Märchen erzählen, denen ich andächtig lauschte. Eines Liedes entsinne ich mich, das ich später in Ditfurth's Sammlung fränkischer Volkslieder aufgenommen fand, mir unvergesslich, und instinctiv correct gesungen vom ganzen »Chor«. Es war das »Vater unser« mit dem Zusatz in *domine*, singen alle Kinder *Kyrie*. Die Melodie ist rührend einfach, wie sie kaum ein Schubert besser hätte erfinden können. Wenn Wagner ein Weber wäre, so hätte er seinem Hirten im Tannhäuser sicher was Besseres in den Mund gelegt, als diese verzweifelte Melodie, die ich auf richtig gesagt, nie ganz behalten habe, während ich die Melodien meiner Kindheit noch jetzt weiss. Bei Wagner's Tendenz

49

sende sein zu wollen, hätte es ihm nicht viel Mühe gekostet; wenn nicht eine alte Melodie zu leihen, doch sicher eine analoge zu erfinden; aber es will à tout prix neu sein, selbst auf Kosten der Natur und Schönheit, davon zeugt der Hirte im Tannhäuser, der gewiss noch niemand gefallen hat, selbst nicht seinem wohlerzogensten Schwärmer. Ob der auch »Stil« ist, wenn ein Hirtenknabe ein nabehaltliches Volkslied zum besten giebt, das möge ein Anderer entscheiden.

Ich erlaube mir, das Lied meiner Kindheit aufzuschreiben, das wie ich es nur eingemal gehört, und meines reines behalten habe:



So folgten alle Strophen natürlich und instinctiv richtig declamirt, ohne durch einen Chormeister oder Schullehrer zuvor eigens eingeübt zu sein: auch kannte niemand eine Note; nur später wurde meine Schwester aus Kirchenmusik herangezogen, wo sie natürlich den Sopranschlüssel zu lernen hatte.

In dem Dorfe bestand nämlich von jeher eine Kirchenmusik, und den Lehrer l[...] es angelegen sein, vorhandene Kräfte zu deren heranzuziehen; dem damaligen Lehrer machte es Freude, und die befähigten waren stolz auf die Ehre mitthun zu dürfen. Von Honorirung war selbstverständlich keine Rede, ebenso wenig von Dank von Seite der Kirchenbehörde weder für den *Magister loci*, noch für die Sänger und Musikanten; höchstens gab's zur Kirchweih einen Schmaus, der für alle Dienst- und Kunstleistungen des ganzen Jahrs entschädigen musste. Den ersten musikalischen Genuss bereitete mir eines Tags meine älteste Schwester, als sie am Charsamstage zur Auferstehung in einem zweistimmigen Liede die Sopranpartie sang, das ich nie zuvor und nie wieder gehört, und das mir dennoch im Gedächtniss geblieben ist.

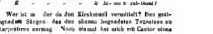


Ich weiss zwar, dass das Lied damit nicht zu Ende sein konnte, aber auf mehr weiss ich mich in der That nicht zu besinnen.

Unter den Dorfmusikanten zeichnete sich vor allen ein Clarinettist aus, seines Zeichens Schneider, früher einer Militär-musikbande angehörig, das was sich gerühmt haben soll, mit seiner Es-Clarinette auf ihm jede Tonart gleich; er spielte alle mit gleicher Leichtigkeit. Er war der Dorf-Clown, schelbst ein geborner Komödiant, der einmal seine Spiel-Compagnie nicht allein durch eine simulirte Krankheit in Verlegenheit brachte, sondern alle Anwesenden bei der Ihnkeit in Bestürzung versetzte, dass Alles nach dem Arzte lief oder rief. In der ärgsten Noth aber sprang er auf, um Alle wonlich ob des ausgestandenen Schreckens auszulachen. Zeuge war ich nicht von dieser improvisirten Dorfkomödie, sie wurde mir aber später von einem früheren Schulkameraden erzählt, der den frühzeitig albernen Tod dieses Unrastlichen nicht genug beklagen konnte. Jetzt ist sowohl die Kirchenmusik längst verschwunden, und vielleicht auch die Tanzmusik, die bei der Einrichtung der früheren Zeit, wo noch nicht alle Kirchweihen auf einen Tag verlegt waren, in der Ausübung ihrer Kunst ihr gutes Brod gefunden hatten. Stolz war ich oft, den Volksgesang meiner Heimath in der Kirche anzuführen, gegen den ein solcher in einer Wiener Stadtkirche wie die reinste Ironie klingt. Die Indolenz des späteren Oberlehrers, der vielleicht seit 30 Jahren dort schaltet und waltet, hat aber nicht allein alle Kirchenmusik verkommen lassen, sondern auch den sonst so gesunden Volksgesang so corrumpirt, dass die ganze Gemeinde förmlich falsch singt.

Unvergesslich ist mir auch die alte Passionsmusik am Palmsonntag, wie sie sich im katholischen Ritus findet, und die ich später als Evangelist in verschiedenen Kirchen mit der Genialität an meine frühesten Jugend sang. Wie nahm ich da all meine Kraft, all mein Gefühl zusammen, um ja der sterbenden Heilands Worte »Eli lama asabthani« würdig zu interpretiren, und immer besorgt, dass das Gefühl mir einen Streich spielen könne.

Wem wäre diese antiwagnerische Phrase nicht bekannt, und welcher Zukunfts-Beethoven oder Wagner vermöchte etwas besseres an die Stelle zu setzen?



Wer ist es, der da den Kirchenstil vermittelt? Den gottbegnadeten Sänger, der den ebenso begnadeten Tondichter zu interpretiren vermag. Noch einmal hat mich ein Cantor einer Stadtkirche durch einen Choral »Exultemus domino« wahrhaft ergriffen, während ich allüberall, wo ich irgend einen derartigen Singsang über mich ergehen lassen musste, froh war, wenn dieser »Genuss« verhallt war. Die Mönche eines Dominikanerklosters in Würzburg haben jedoch, nachdem ich durch vier Jahre alle Sonntage um 2 Uhr ab die Psalmen Davids überstanden hatte, worunter das wirklichste *Magnificat* eine rühmliche Ausnahme machte, diese Mönche haben durch ihr unwürdiges Geplärre, wogegen das Geheul der orientalischen Klageweiber noch erträglich klingt, viel dazu beigetragen, einen Degout vor allem Priestersang davon zu tragen. Eines ebenso unvergesslichen Genusses erinnere ich mich in der Charwoche, wo sich ein zweistimmiges Lied durch mehrere Generationen forterbte, indem es Donnerstags und Freitags in aller Frühe im Dorfe an verschiedenen Stellen als geistliches Morgenständchen rund gesungen wurde. Des Textes entsinne ich mich nicht mehr ganz wohl aber der Melodie:





Als ich auf Ferien nach Hause kam, liess ich es mir nicht nehmen, die zweite Stimme mitzusingen, und zwar zwei Jahre hintereinander, indem ich die hohle frühe Morgenstunde nicht scheute, da es galt, dem ganzen Dorfe einen solchen Genuss zu bereiten, wie ich ihn selbst erlebt in frühester Jugendzeit.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Theorie der Musik. Ein Leitfaden für den wissenschaftlichen Unterricht von Dr. **F. Bello.** Berlin, H. Th. Mrose. 1880. VIII und 90 Seiten gr. 8.

(Schluss.)

Es wird gern anerkannt, dass der Verfasser sowohl einen klaren lehrenden Ton wie auch die wissenschaftliche Sprache in seiner Gewalt hat. Allzu hoch weiss man aber die Forderungen an die Wissenschaftlichkeit hier nicht stellen, wovon schon der geringe Umfang des Büchleins abhalten sollte. Der Vortrag ist im Ganzen mehr dogmatisch vortragend, als wissenschaftlich entwickelnd, mitunter zum Schaden des begrifflichen Zusammenhanges. Die modernen Tonarten werden schon im ersten Abschnitt eingeführt. Dabei erhalten wir in einer Anmerkung die Hinweisung, dass diese beiden Tonarten sich aus einer grösseren Zahl in früherer Zeit nach harmonischen Rücksichten entwickelt haben. Jene alten oder sogenannten Kirchentonarten werden dann zu Ende des zweiten Abschnitts bei der Harmonielehre angeführt. Wir finden es vortheilhaft, die Tonleitern alle und neue, zusammen zu lassen und alle mit einander auf Grund der diatonischen Reihe zu entwickeln. Die Schüler lassen es dann ganz leicht und haben nicht die geringste Schwierigkeit, die verschiedenen Kirchentonarten zu begreifen. Schwierig und dunkel wird die Materie von dem Augenblick an, wo ein in der modernen harmonie bereits verhärteter Kopf wieder zu den alten elementaren Tonleitergebilden zurück soll. Wenn man dagegen die alten Leitern aus der diatonischen Scala naturgemäss entstehen lässt, so macht sich alles ganz glatt. Freilich muss man sich entschliessen, im Bereiche jener Tonarten wirklich arbeiten zu lassen und zwar studirend, wobei noch besonders darauf zu sehen ist, dass die Meinung in dem Schüler nicht aufkommt, als handle es sich hier um etwas Fremdartiges, nur in einer vergangenen Musik Gebräuchlichen. Aus diesem Grunde finden wir es auch nicht zweckmässig, wenn der Verfasser die sogenannten Kirchentonarten mit folgenden Worten bekannt macht: »Ausser dur und moll finden wir in der alten Musik noch andere Tongeschlechter, welche sich bis heut besonders in der kirchlichen Musik erhalten haben, dabei Kirchentonarten genannt werden.« (S. 44.) Denn wenn man der Sache auf den Grund geht, so haben sich nicht nur gewisse Reste der alten Musik traditionell bis auf die Gegenwart zu conserviren gewusst, sondern diese Art der Tonverbindung muss ja als eine dauernd gültige Individualität, die am richtigen Orte für unser künstlerisches Schaffen ebenso unentbehrlich ist, wie sie für die der Alten war, wenn auch natürlich nicht in der alten beherrschenden früheren Ausschliesslichkeit. Der Verfasser ist dieser Betrachtung gewiss zugänglich, wie die Anmerkung S. 44 zeigt.

Das hier über die Behandlung der Kirchentonarten Gesagte mag auffallend erscheinen, ist aber bereits im Unterricht erprobt und wird wohl einer näheren Erwägung gewürdigt werden.

In zwei Abschnitten behandelt der Herr Verfasser die Harmonielehre, durchweg mit praktischem Geschick und in einer Darstellung, welche dem Lehrer hinreichende Winke giebt, auf die Gründe des Vorgetragenen einzugehen, dem Unterrichte also eine wissenschaftliche Fassung zu geben. Der erste dieser Abschnitte ist der Harmonielehre, der zweite dem Generalbass gewidmet. Die Definition des letzteren wollen wir hier setzen, um daran eine Bemerkung zu knüpfen.

»§ 61. Unter Generalbass versteht man einen Bass (*fundamentum, basso continuo*), durch den man im Stande ist, aus der einfachen Grundstimme eine mehrstimmige Musik zu bilden. Dies hat schon die s. g. Accord- oder Harmonielehre gelehrt, aber nur für Accorde, welche die Terz und Quinte des Grundtones enthalten. Generalbass im engern Sinne heisst daher die Lehre von den Zeichen (Bezifferung), durch welche es möglich wird, zu einem gegebenen Basse noch andere Intervalle (z. B. Quarte, Septime) hinzuzufügen.« (S. 44.)

Unsere Bemerkung hierzu bezieht sich auf das, was in der obigen Definition fehlt. Es ist die Angabe des Zweckes, welchen der Generalbass hat. Wie ist man denn gekommen, eine anscheinend nutzlose oder überflüssige Uebung vorzunehmen, und zwar mit Zahlen, während doch für die Musikschrift ausgebildete Notenzeichen zu Gebote standen? Man kam dazu, weil man für die frei harmonischen Musiciren, welches die nach Kunstregeln gesetzte Composition begleitete, den nöthigen Anhalt haben musste. Dieses Musiciren war das Begleitspiel, Accompagnement, und in demselben hat der Generalbass seine Heimath. Es würde die Grenzen einer Recension weit überschreiten, wenn wir auf diesen wichtigen Gegenstand so ausführlich, wie er es wohl verdiente, eingehen wollten; wir haben es hier mit einem verständigen, sachkundigen Autor zu thun, können uns dabei vorläufig mit Andeutungen begnügen.

Ebenfalls übergehen wir die kleinen, instructiven Kapitel über den Contrapunkt, um noch für ein Wort über den letzten Abschnitte, welche die Kunstformen und Geschichte der Musik behandeln, Raum zu erhalten. Es ist erfreulich, dass hier auf die Oper nicht ein so übertriebener Werth gelegt wird, wie in den meisten neueren Schriften, doch schreibt der Verfasser ihr mitunter zu, was ihr nicht gebührt. So wenn er meint, »auch Händel's erste Oratorien seien als Konzertstücke auf einer Bühne gespielt« (S. 79), was er später noch bestimmter ausdrückt: »Seine (Händel's) erste Oratorien waren noch auf dramatische Action berechnet, diese wurde aber von dem Londoner Bischof verboten, und so hatte die Musik auf die Schranken der theatralischen Ausführbarkeit nicht mehr Rücksicht zu nehmen.« (S. 80.) Händel hat aber niemals ein Oratorium für Bühnenaufführung berechnet, weder scenisch noch musikalisch. Repräsentation, Esther und Acis und Galatea, die drei frühesten, brachte er concertweise zur Aufführung, gleich allen folgenden, und sogende ist der Kirchen als solcher eine Concession gemacht. Was der Londoner Bischof verbot, war eine Aufführung von Privatleuten mit dem Personal der Kirchenchöre. Ich habe die Angelegenheit im zweiten Bande meines Händelwerks ausführlich dargestellt. Hier wird sie besonders deshalb erwähnt, um an den grössten Mangel zu erinnern, welcher sich in dem vorliegenden Werke fühlbar macht. Es ist dies der, dass der Herr Verfasser seinen geschichtlichen Abschnitt nach unzuverlässigen Quellen gearbeitet hat. Was er

im Vorwort an Büchlein erfährt, besteht lediglich aus Compilationen; wirkliche Quellenwerke sind hier allein einige Monographien und Biographien, und von diesen sonst es kein einziges. Wenn ein Ignorant und blosser Buchmacher etwas schreibt, so mag er citiren, was er für gut findet; aber ein Autor wie Herr Zelle hat die Pflicht, sie zu beachten und sich dagegen um Compilationen nicht zu kümmern. Wir trauen ihm durchaus die Fähigkeit zu, seine geschichtlichen Ansichten sich selber bilden zu können.

Indem wir hiermit dieses Büchlein als ein reichhaltiges und gutes aufrichtig empfehlen, wünschen wir, dass es bald zu einer zweiten Auflage gelangen und aus dieser sowohl innerlich wie äusserlich verbessert hervorgehen möge.

Chr.

Berichtigung. In der vorigen Nummer, Sp. 767, Z. 19—20 von unten statt «so viele weiter nöthig haben, und auch wirklich nöthig haben» — lies: «die von der Musiktheorie nichts weiter nöthig zu haben vermeinen, und auch wirklich nichts nöthig haben» u. s. w.

Ein Sängerfest am Mittelrhein.

Geschildert von **Heinrich Becker.**

I.

»Fröhlich Pfalz, Gott erhalt's!« ist ein viel gesprochenes landläufiges Sprichwort. Dies einer katholischen Schilderung voran zu stellen, würde sich nicht ziemen, wollte man nicht mehr, wie Gemeines, damit sagen. Ich will aber durch den Ausspruch eines sehr ernsten, tief denkenden Culturforschers ihn begründen, eines Mannes, der von dieser Seite wohl wenig gekannt ist — von Jakob Grimm. Dieser sagt in einer Schrift, in der er die katholischen Mysterien der Minnesinger enthüllt, «alles Ernstes: aller ganze Minne-Sang, wie er in der reichen Manessischen Sammlung aus dem 11. bis 13. Jahrhundert uns erhalten ist, spielt nur in den Landen, in denen der Weinstock gedeiht. Ziehen wir eine Grenze dem Rhein entlang von Basel bis nach Bonn, von Mainz dem Main entlang bis Bamberg, Nürnberg, nehmen wir dann die Gaue des Neckar und der oberen Donau, Oesterreich und Böhmen, dann die kleine Abzweigung jenseit des Thüringer Waldes, wo der Naumburger wächst, und die kleine Abschweifung nach Schlesien, wo der Grünberger daheim ist, dann haben wir die Grenzen der Weinstocks und des Minne-Sanges, d. i. Süd-Deutschland mit ein paar Nachbarbezirken, in die beides importirt wurde.»

Nehmen wir dazu einzelne Aeusserungen der Minne-Sänger selber, wie Walther von der Vogelweide, der sagt vom Landgraf Hermann von Thüringen, er habe «wol der Thüringer» für die Sänger zu sauer, den Wein vom Rhein her kommen lassen. Das war, obgleich das Fuder vom Rhein im 12. Jahrhundert selbst nur 15—18 Gulden kostete, eine langwierige und kostspielige Fracht. Walther meint aber: «Wenn das Fuder Wein auf tausend Gulden käme, der Landgraf leitete den Wein vom Rhein nach der Wartburg hin, um die Sänger und Spieler in frohem Muth zu erhalten.»

Aus der politischen Geschichte wissen wir, dass jene Zeit für das Rheinland die glorreichste war. Denn hier hausten vom 8. bis 13. Jahrhundert die deutschen Kaiser. Das Rheinland mit seinem Quellgebiet gab dem Reich seine Kaiser, und wurden sie nicht in ihm geboren, so mussten sie in ihm wohnen, wurden sie in ihm begraben. Hier wohnten die alten Frankenkaiser, die Karolinger; von Karl dem Grossen verrathen hundert Kennzeichen die Spuren; hier wohnten die Hohenstaufen, hier bauten sie ihre Schlösser zu Seligenstadt und Gelnhausen, hier hielten sie zu Mainz ihre Turniere, hier wohnte Lothar der Sachse und baute die «Landskrone» bei Oppenheim, hier wohnten Rudolf der Habsburger, hier musste Albrecht der Habsburger den rheinischen Kaiser Adolf von Nassau bezwingen, weil er sonst nicht für legitim besiegt galt.

Hier in diesem geheiligten Boden ruhen noch die deutschen Kaiser jener glorreichen Epoche, die Dome zu Speyer, Worms, Mainz sind ihre Mausoleen, und um ihre erhabenen Hallen weht jener hohe Geist der deutschen Poesie, der in dem Lied der Nibelungen seinen vornehmsten Ausdruck fand. Hier entstand allem Ermessen nach dieses hohe Lied germanischen hohen Muthes, seine Sprache verräth den alemannischen Dialekt, wie er am Oberrhein, in Schwaben, heute noch gesprochen wird; hier wohnten und sangen bei den Turnieren und Wettspielen die Minne-Sänger, der letzten Einer, Heinrich Frauenlob, ruht in dem Bereich der leidenschaftlichen alten Kaiser-Residenz, in dem goldenen Mainz.

Ich will nicht weiter schweifen, doch wehre Niemand der Phantasie, wenn heute in glanzvoller Gegenwart die erhabene Glorie des Rheinlandes wieder vor uns aufsteigt. Ich habe zwei Tage unter den Sängern der Rheinlande gesessen, habe ihren Sang gehört, habe mit ihnen geredet und getrunken und es wehte mich ein Hauch jenes Geistes an, der aus den Kathedralen des Rheinlandes von jener glanzreichen Zeit zu uns emporsteigt. Das waren Gesänge voll mächtiger Gewalt, die gleich den Festtagen der alten Barden, der Minne- und Meister-Sänger uns anmuthen, die durch ihren grossen vollen Klang zum mindesten uns ersetzen, was die Phantasie von jenen Sängern Hohes sich erträumt.

Ich will also hier dem Worte Jakob Grimm's die Deutung für die Gegenwart geben. Productiv an Liedern und Weisen ist zwar das Rheinland im Augenblick nicht viel, weil seit fünf Jahrhunderten die Metropole von dem Rheinland entfernt ist und mit dem Kaisersitz auch Kunst und Wissenschaft sich entfernten. Indess zeigen einige seiner Söhne, wenn auch in fernen Grossstädten wohnend, doch den phantasiereichen Geist, den sie in der Heimath empfingen. Aber die Sangeskraft, die Sangesfreudigkeit ist heute noch wie vor fünfhundert Jahren. Man schreite nur über das Rheinland und seine Quellgebiete hinaus, dann hört, wenn nicht der Sang auf, so doch die Lust zu fabuliren, der fröhliche heitere Geist, der stets erfindet und Erfundenes in freier Gestaltung wieder aus sich heraus giebt. Man horche auf die Gesänge des Volkes, der künstlerisch gebildeten Oratorien-Vereine, der Männergesang-Vereine, der Krieger, wenn sie gewaffnet hinaus ziehen: eine Grösse, eine Wucht und Macht des Tones strahlt uns entgegen, wie wir sie ausser jenen Grenzen ganz vergeblich suchen. Und diese Macht des Tones entspringt nicht blos aus den stattlichen Männergestalten, sie entspringt aus der Elasticität, der Spannkraft der Muskeln, wie sie das frische, fröhliche Land des Weines und der Gesänge bietet.

II.

Ich will versuchen durch eine Schilderung des Festes den Gedanken anschaulich zu geben. Nach anmuthlichem Regen folgte am Sonntag der schöne Sonnenschein, der alle Dünste aufsaugt, den grünen Rheinstrom, die üppigen Wiesen, Felder und Wälder, die blauen Berge der Vogesen, den Schwarz- und Odenwald in allem Glanz erschienen liess. Wie eine Jungfrau mit Bändern und Kränzen geschmückt erscheint Ludwigshafen, die fröhliche Rheinstadt, wie eine Legion der herrlichsten Freier so zogen die Festgäste durch die Strassen. Um 4 Uhr begann der Festzug von dem Bahnhof durch die Stadt, von herrlichem Grusse der Bürger begleitet. Um 5 Uhr begann das Concert in der Festhalle. Ein grosser stattlicher Raum empfängt die Sänger und Festgäste. Auf erhöhtem Podium stellen

zu lernend Singen und Spielen mehr als dreitausend Gäste füllen die langen Stuhlreihen Rechts und links auf zwei Tribünen sitzen dort die Vertreter der weltlichen Herrschaft der Regierungs-Präsident und andere hohe Beamte des Fürstl hier der Vertreter der künstlerischen Kritik die eingeladenen Kapellmeister, Musikdirectoren und Musikschriftsteller *)

Das Concert beginnt mit einem Triumph der Redel, einem Musikruf dargebracht dem eintretenden Dirigenten des Festes, dem Herrn Professor Spoidel, mit einem Blumenregen der mit einer Fülle und Grazie sich ergoss, die alle Beschreibung spottet Das war der weihevolle Eingang zu Beethoven's Leonoren-Ouvertüre dem erhabenen Hymnus von Rheinlands grossem Sohne, jenem Lobgesang der Freude wie ihn sonst ihm kein Dichter kein Musiker gesungen hat. Ein Choral von Hanns Kapelmann aus dem 18 Jahrhundert eröffnet die Reihe der Gesänge ein Lobgesang nach David's Psalmen von Kegelmann gedichtet von Kegelmann im Geist des Psalmisten gross gedacht und gesungen Wie ein mächtiges Orgelgebraus durch die Hallen der Kathedrale, so zog dieser Sang durch die Festhalle mit erhabenem Schwung die Herzen der Zuhörer füllend zu begeistertem Zorn! hinreissend. Es sollte kaum Gleichen zu dem Tage zu bieten sein so gross hatte dieser Gesang begonnen und doch wogte die Tonfluth in so ebenmässiger Hebung und Senkung durch das ganze Concert dass eine keine Abnahme der Kraft und Mannigfaltigkeit in der Wirkung von Stärke von Klangfarbe gewährte

Die Schönsten Rheinlieder, Normanns Gesang und wie sie alle heissen, behandelten den Sinn für das am grossen Hauch durchzogene Leben wie es die Heimath selber bietet Eine Hymne Beethoven's aus Ehre Gottes von der Natur gebracht ragte durch Grossartigkeit der Zeichnung durch Contraste die uns Himmel und Erde vor das geistige Auge führen wie ein Siesenberg aus den umgebenden Höhen hervor. Eine Reihe der anmuthigsten Volkslieder «Schönsten Schatz, mein Augentrost» «Es schaien die Sternlein so hell» und andere die keinen Namen haben deren Autor nicht bekannt schlingen sich wie eine Rosenhecke um den gewaltigen Berg, mit bunten Farben mit süssem Duft sein Schlachten umhüllend. Die Niederländer Volkslieder aus dem 17 Jahrhundert von Adalbert Woulstantus (Adrianus Valerius) gesammelt von Kremser in Wien für Männerchor und Orchester bearbeitet, bildeten dann zu Kegelmann's Eingang das passende Schlussstück

Den mächtige Geist der die Niederländer zu achtzigjährigem Befreiungskampfe gegen ungeheure Obergewalt emporstachel diese Lieder dichtet Es ist ein Schrei aus tiefster Noth ein Bocheruf des niedergetretenen gelangstaten Volkes der zu den unsäglichsten Thaten anspornt. Wilhelm von Nassau (Oranien) ist der grosse Held der wie ein Siegfried aus dem Schlachtgetose hervorragt die Krieger zu todesmuthigem Siegen anspornt. Und ihm folgen sie wie einem leuchtenden Sterne, seiner Treue seiner Hingebung für die heilige Sache vertrauend sich um ihn schaarend wie um einen Erzengel der sie zum Paradiese leitet

> «Wohl sehr glücklich ist wer zu sterben weiss
> Für Gott und das theure Vaterland
> Ihm erblüht an Palmen wie Lorbeerreis,
> So daselbst wie am bessern Strand
> Wer als Held sein Blut
> Für der Freiheit Gut
> Seinem Volk und seinem Lande gab,
> Der schläft süss im Grab »

Es sind bis zu Schiller und Uhland keine solchen Freiheitslieder gedichtet worden an Wahrheit der Empfindung, an Lauterkeit und Seelengrösse werden sie von denen moderner Grösseres schaffenden Dichtern nicht übertroffen. So sind auch ihre Weisen kühn energisch gewaltig wie die Lutherische Protest-Hymne Sie ragen nicht so Beethoven's vom strengsten Kunstgeiste diktirte Hymnen an Musik und Gewalt stehen sie ihnen aber nicht nach Man musste sie von diesen grossdenkender für Freiheit begeisterten Sängern des Bildrheins hören um die Geister der alten Niederrheiner aus dem Grabe steigen zu sehen die wie Propheten der Zukunft in erhabenen Tönen weissagend über die Häupter der andächtig lauschenden Zuhörer dahin zogen Herr Knapp, Opernsänger vom Mannheimer Theater hatte es verstanden den «Wilhelmus von Nassauen» sowie ein rührendes Abschiedslied mit der hochherzigen Empfindung vorzutragen, die diese edlen Volkslieder durchzieht und hatte sich damit die Herzen der Zuhörer im kühnen Sturme erobert.

Herr Professor Speidel leitete diese Chöre mit einer Hingebung wie der, aus den Enthusiasmus begreifen mochte mit dem die Sänger ihn begrüsst hatten. Es waren 32 Vereine mit 983 Sängern welche diese Gesänge aufführten In diesen war das grosse Volksgemüth repräsentirt dessen Weise sich in der Wiedergabe einfacher grosser Empfindung durch einfache grossartige Mittel kennzeichnete Neben diesen grossen Chören kamen einige feiner angelegte Gesänge die von 14 Vereinen aus den grösseren Städten (588 Sängern) und dem Orchester ausgeführt wurden. Zuerst brachte Herr Speidel einen Geister-Chor aus dem ersten Act von Goethe's «Faust». Es ist eine schwungvolle Musik hoch dramatisch angelegt wie bei Schumann durch ausgesuchten Rhythmus sich kennzeichnend Dann kam Gernsheim's «Salamis» ein Siegesgesang der Griechen nach der Schlacht von Salamis von Hermann Lingg in dem grossen Stil von Aeschylus und Pindar gedichtet und von dem Componisten in grossartigen Weise durchgeführt Er besitzt eine rhythmische Elasticität, einen grossen Wurf wie er bei einzelnen Werken von Max Bruch (z B in dem «Römischen Triumphgesange» von H Lingg) wie es sonst bei wenig Componisten der Gegenwart sich findet. Ein dritter Chor war von Vierling (wie Gernsheim auch ein Pfälzer) ein Schlachtenruf aus dessen Oratorium «Raub der Sabinerinnen». Arthur Fitger in Bremen hat den Text geliefert Es war ein wuchtiger Gesang

Die Gesänge wurden mit grossem Enthusiasmus von den Zuhörern aufgenommen Gleich Speidel wurden auch Gernsheim und Vierling aus den Sängern enthusiastisch begrüsst und mit Blumen überschüttet Die ganze weite Halle erbrauste von dem Beifall der Männer ein anfeuernde von dem freudigen Lächeln und huldvollen Beifallwinken der Frauen und nicht schwiegen auch die Ehrengäste die Regierungsräthe wie die Vertreter der Kritik dies Urtheil in unverhohlenem Beifall zu bestätigen Man einig wogte der frohe Gebraus durch die Halle fast mit ungeschwächten Kraft hielt es an durch das ganze drei volle Stunden währende Concert Es war von Anfang bis zum Ende ein Triumph für die Pfälzische Kunst so schön und edel wie er selten bei Männergesangfesten erreicht wird

(Folgt Abschnitt III als Schluss)

*) An anderen Orten gilt oft noch der Spruch Napoleon's I der ruhmgierig genug nicht bloss wie Alexander d Gr seinen Homer bei sich trug sondern in diesem einiger Historiographen mit sich führte in der Schlacht bei den Pyramiden aber als er die Soldaten zum Carré commandirte die denkwürdigen Worte rief «Les ânes et les savants au milieu!»

Hierzu die in Nr. 48 bereits angezeigte Beilage von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur Friedrich Chrysander

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 15. December 1880. **Nr. 50.** XV. Jahrgang.

Gesellschaftliche Verhältnisse in der Oper zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts.

(Schluss.)

2.

Die Reise einer höflichen und geschickten Person, die in der Welt ihr Glück zu machen denckt.

Nachdem Saladon bei dem Minister zu Tische geblieben, entfernt er sich mit dem Secretair desselben, welcher ihm die Sehenswürdigkeiten zeigt.

Sie besahen als erst das schöne Lust-Thal oder Lust-Schloss, hernach des Hertzogs Garten- und andere Bibliothec und denn das Opern-Hauss. Das erste, nemlich der Lust-Thal [Salzthal, gewöhnlich Salzdalen oder Salzdaleum genannt, bei Braunschweig gelegen, jetzt zerstört], war ein vortreffliches Gebäude, an dem die Kunst, Gelehrsamkeit und Wissenschaft ihr Meisterstück bewiesen. Hierinnen waren viele vortreffliche Gemächer, und in diesen die schönste Mahlerey, in der Mahlerey aber eine Historische Bibliothec, weil die heydnischen Fabeln so wohl als andere berühmte Geschichte darin abgebildet. In einem grossen Saal hiengen allerhand rare und kostbare Portraits, gleich, als ob die Wände damit tapezirt wären; und was das merckwürdigste, so hatte der Hertzog neben denen Fürstlichen Bildnissen auch einige Contrefaits berühmter Künstler hangen lassen, zu zeigen, dass er an Hoheit Fürsten, und an Kunst und Wissenschaft die berühmtesten Männer an der Seiten habe. Wie dann dieser so hohe Fürstlichen Eigen- und Wissenschaften ungemeine Hertzog [Anton Ulrich] dieses gantze Admirationswürdige Lust-Schloss angegeben, inventirt, eingerichtet, und also in allen der höchste und grösste Künstler selber gewesen. Die Grotten-Wercke, der Garten, die Einsiedeley darinnen, und der Obernz natürlich und also unvergleichlich wohl vorgestellte Parnass, fielen insgesammt weil vortrefflicher und annehmlicher ins Auge, als eben sie in die Feder fassen kan.

Die Bibliothec [in Wolfenbüttel] ist die allervortrefflichste in Teutschland, und also was überflüssiges, in Weitläufftigkeit was eben in kurtzen sagen kan. Saladon sahe sich nach ein und andern raren Scribenten um, und so denn begaben sie sich nach dem Opern-Hause, damit gleichsam zu Grösse, Höhe, Bequemlichkeit ab- und aufzutreten, Machinen und Prospecten, die Saladon noch nicht gesehen *). Er las einige Opern die theils der Hertzog selber gemacht. Die Poesie war nach dem Opera-Style gar wohl gegeben. In denen meisten aber fand er eine Invention, deren Scharfsinnigkeit und Netteté ihn überaus einnahm. (S. 347—348.)

Einige Epigramme über diese Schauwerke machten Saladon als Poeten dem Minister vortheilhaft bekannt, welcher letztere (wie er zu Saladon sagt) sich als Liebhaber von der Poesie ein Schäfer-Spiel entworfen, so man in dem Lust-Thal [Salzdalen] spielen wolle, auch den Anfang in der Poesie bereits daran gemacht, aber wegen Geschäffte abgehalten würde, daran es wohl so bald nicht fertig werden dürfte, als er wünschte: er sehe es gern, wenn sich Saladon die Mühe nehmen wolle, es auszuführen. (S. 355.) Solches geschah denn auch schnell und gut, worauf der geheime Rath nicht nur seine Wirthshausrechnung berichtigte (»ihn auslösete«, wie die damalige Bezeichnung lautete), sondern auch die Post nach seinem nächsten Reiseziel [Hildesheim] bezahlte. Nach einigen Kreuz- und Querzügen gelangte Saladon nach dem Haag, von wo er endlich wieder nach Deutschland zurück kehrte und zwar in Gesellschaft eines Franzosen. Ihr nächstes Ziel war Hamburg, womit wir einen Bericht erhalten über die geselligen Verhältnisse bei der dortigen Oper.

3.

Hamburg und das dortige Operntheater.

(S. 387.) Sie reiseten auf das berühmte Hamburg. Es war keiner von beyden ehemals da gewesen, dannenhero bemühten sie sich bei einem guten Freund, der ihnen des Ortes Qualität beschreiben und umständlich berichten musste. Hierzu fand sich ein reformirter Officier, welcher ihnen durch des Commendanten, eines gebornen Generals, Gelegenheit verschaffte, die Stern-Schantze und Zeughäuser zu besehen. Dann betrachteten sie das Rahthauss, und erkündigten sich der Justiz und des modi procedendi in Gerichten. Da ihnen denn dieses gar löblich, und der Burgermeister und Rahtsherren Habit à l'antique prächtig und ansehnlich, wie auch ihr Staat nicht wenig magnifique vorkam. Ferner begaben sie sich auf die Thoms und Johannis Bibliothecken, in deren ersten sie einen von vortrefflicher Würckung grossen Brenn-Spiegel von dem berühmten Tschirnhausen antraffen. Weiter verfügten sie sich ins Zucht- und Spinnhauss, in welchem ersten viele unbändige, und im andern viele zahme und allzu barmhertzig gewesene Personen sassen. Das erste ist ein Behältniss der faulen und ungearteten Leute, und gehet durch am arbeitsamsten und wohlgezogensten [illegible] her. Das andere ist ein Tummel-Platz der [illegible], und man lehrt durch rauhen Exercitz am löblichsten aus darinnen.

*) Opern wurden am braunschweigischen Hofe an drei Orten gespielt, in Salzdalen, Wolfenbüttel (im Schlosse) und in Braunschweig. (Man vergleiche meine Geschichte der braunschweigischen Oper im ersten Bande der Jahrbücher für musikalische Wissenschaft.) Das von Hunold hier erwähnte Opernhaus war das in Braunschweig befindliche.

Gleich gegen über liegt das Opera-Haus, welches gar ein höherhes und grosses Theatrum hat, mit guten Machinen, kostbaren Kleidern und meistens guten Sängern und Sängerinnen versehen, dass also, in Regard, dass Privat-Personen dieses Werk zu ihrem Nutzen dirigiren, auch ziemlich kostbare und grosse Opern gespielet werden. Das sehenswürdigste darinnen war, der von dem seeligen Herrn Schotten gewesenen Rahtsherrn daselbst und sonst qualificirten Mann, in vielen Jahren mit grossen Unkosten und nach Jüdischer Beschreibung accurat und artig erbaute Tempel Salomonis, bey dessen Betrachtung alle Passagiers ihre Curiosität mehrentheils vergolten und befriedigt finden. *)

Es fügte sich eben, da unsere Passagiers das Schauplatz betrachteten, dass man eine Opera darinnen probirte. Und da hörten sie eine schöne Music, angenehme Stimmen und sahen dabey eine galante Lebens-Art. Denn es waren nicht allein unterschiedliche Cavaliers mit Damen zugegen, um gleichsam Assemblée zu halten, sondern auch das Opern-Frauenzimmer führte sich über die massen wohl auf. Sie badinirten, mitunter, kurzweilten, und thaten so frey mit den Cavaliers, dass Seladons Compagnon, ehe er sie singen hörte, glaubte, dass und entweder Dames de Qualité, und leben also noch freyer als unser (das Französische) Frauenzimmer, oder Operistinnen, und gaben das schlimmsten Coquetten vor.

Das wolte ich nicht, dass sie es hörten, sagte Seladon dazu.

Warum, man aber Ärgs, fragte der Frantzose. Coquette heisst ein Frauenzimmer, das Plaisir hat, immer bedient zu werden, und denen werde ihnen ins Gesicht sagen.

Allein so würde Ihre Erklärung, wandte Seladon ein, auch eine Erklärung brauchen, wie Sie nemlich das Wort bedienen nähmen.

So wolte ich antworten, versetzte der Frantzose, wie sie die Bedienung von Manns-Personen annähmen, so nähme ich das Wort Bedienen von ihnen auch.

Das wäre nicht bezahlt, sagte Seladon lächelnd, doch, ob sie gleich nichts darwider einzuwenden, so würden sie sich dennoch schlecht dadurch recommendiren.

O versichert, widerrete der Frantzose, Frauenzimmer, das mein auch der Galanterie der Welt als strengen Honnêteté oder Tugend lebt, fragt nicht viel darnach, wenn man unzeytlich von ihnen spricht, und lassen oft den auch eben in ihre Gunst, der verblümt zu verstehen giebt, wer er sie kenne, und der sich gleich nach ihrer Lebens-Art accommodirt, als der viel Zeit mit zärtlicher Aufführung und dergleichen zubringt. Denn dadurch verdirbt man ihnen den Appetit.

Und Sie raisonniren, mit ihrer Erlaubniss, sagte Seladon scherzhafft, auch ziemlich Coquettenhaft.

Wie es die Materie von dergleichen Frauenzimmern mitbringt, entschuldigte sich der Frantzose.

Das sind, Teutsch zu sagen, ..., brach Seladon heraus.

Galanterie Frauenzimmer klingt besser, erwiederte jener, allein das Opern-Frauenzimmer.

Ein Opern-Frauenzimmer, das nicht weit davon stand, wandte sich herum. Der Frantzose recolligirte sich geschwind, und redete sie also an:

Mademoiselle (so heisst ein Frauenzimmer, wenn man nicht weiss, ob sie Jungfern, Frauen oder ... sind) Ich habe zwar nicht die Ehre, sie zu kennen, doch muss ich gestehen, der Discours war von Ihnen, und bitte um Pardon, dass die Freyheit nehme, Ihr Sentiment über mein kleinen Dispüt auszubitten.

Das Opern-Frauenzimmer machte einen Knick-Fuss und dabey eine gefällige Mine mit den Worten: Ich zweifle nicht, ob mein Sentiment wird hinlänglich seyn.

Ich habe denen den vollkommensten Vertrauen. Der Dispüt war, ob ein Opern-Frauenzimmer, das in der Music sowohl qualificiret, schön singt, agirt, die Poesie verstehet, zu tantzen, und geschickt zu conversiren weiss, und also in den Galanterien vollkommen geschickt, ob so ein Frauenzimmer nicht eine Galanterie oder galant Frauenzimmer zu nennen? Ist es so, so habe ich gewonnen, wo aber nicht, so muss auch eine Straffe befürchten. Sie werden aber so gütig seyn, einen unpartheyischen Ausspruch, sonder Regard zu thun.

Das Opern-Frauenzimmer antwortete gar holdseelig, sie nicht so wider die Bescheidenheit, von uns selber ein Sentiment zu fällen, so wenn auch gestehen, dass wenn ein Opern-Frauenzimmer so beschaffen, wie Sie es beschreiben, es auch also, eine sie sagen, zu nennen.

Und Mademoiselle sind ohnfehlbar vollkommen so beschaffen, schmeichelte der Frantzose, also muss man sie auch mit dem ersten mit dem Nahmen beehren.

Sie haben mir allzu gute Meinung von mir, antwortete das Frauenzimmer.

Der Frantzose machte hierauf eine Reverence, zu zeigen, dass er nicht zu viel flattirt.

Ob ich nun nicht Mademoiselle verbunden, fing er weiter an, dass dero unpartheyisches und gutes Sentiment vor mich ausgefallen, so war mir doch eine Straffe dictirt, dass wenn darinnen glücklich gewesen, ich solche allen Gewinst bey weitem vorziehen wollen.

Diese Straffe muss denn nicht übel beschaffen seyn, antwortete das Frauenzimmer. Darf ich denn fragen, was es vor eine gewesen?

Mir wurde geboten, erklärte sich der Frantzose, im Fall ich verlöhr, bey Mademoiselle um eine Aufwartung in ihrem Hause mir auch anzuhalten, und gewärtig zu seyn, dass eine abschlägige Antwort bekäme. Dieses letztere würde freylich eine empfindliche Straffe vor mich gewesen seyn, allein wenn die Glückseligkeit bedencke, die aus geneigter Verstattung erhalten, so wünschte fast, dass ich verlohren. Denn so würden Mademoiselle meine Kühnheit, bey der Ehre ihrer Bekandtschafft gleich eine Visite auszubitten, nicht übel gedeutet haben, weil es mir befohlen, und Sie hätten in Ansehung dessen vielleicht aus Complaisance mir die Straffe einer abschlägigen Antwort geschenkt.

Sie haben eine so schlechte Straffe, versetzte das Opern-Frauenzimmer, nun nicht zu befürchten, weil sie gewonnen, und dieses wird ihnen gar lieb seyn.

Zu zeigen, dass es mir nicht lieb, dass ich gewonnen, gab er darauf, so unterwerffe mich der Gefahr freywillig, und bitte Mademoiselle gehorsamst, Sie erlaubten ihnen in ihrem Zimmer aufzuwarten, ich werde dieses Glück mit aller Ergebenheit erkennen.

Es dürfte ihnen, antwortete sie, eine grössere Straffe seyn, die Visite bey mir abzulegen, als sich deswegen keine Mühe zu geben, also will Sie des Vortheils ihrer Gewinnste nicht gern berauben.

Wenn mir auch gleich Mademoiselle, erwiederte er, auf eine so höfliche Art den Korb geben, so ists mir doch bloss dass ich sie darum ersucht, viel lieber, als mein gantzer voriger Gewinnst. Ich will also doch hoffen, Sie werden mir diese Gutheit in der aufrichtigen Versicherung, dass ich Sie hochschätze, nicht abschlagen.

Wenn sie es mit Manier abschlagen wollen, so hätte sie sagen können:

Ich hätte auch keine Ursach, ich weiss aber, dass es eine blosse Complaisance, eine Visite bey mir suchen, und will also, ehe ihnen diese verdriessliche Mühe auffbürde, ihnen so lange Bedenckzeit geben, biss weiter die Ehre habe, sie zu sprechen.

So aber gab sie ihm die Erlaubniss also.

*) Von dieser höchst merkwürdigen Operndecoration wird demnächst in einem besonderen Aufsatze die Rede sein. Chr.

Sie haben eine so artige Maison an sich, etwas anzubitten, dass man Ihnen ohnedem so was schlechtes nicht versagen kan.

Sie obligiren mich höchstens durch so geneigte Permission verpflichtete er sich und versichere ich, dass meine Aufführung allezeit nach dero Befehlen einrichten werde. Und ob mir nicht noch so was schönes (ausgenommen) den Weg als Page nicht vergebens zu gehen, nicht buchstäblich soll vorkommen zu erwarte doch von dero gütigen Ordre, welche Stunde ich einen Glück geniessen soll.

Es wird mir allezeit angenehm seyn, erklärte sie sich und steht in Ihrem Belieben ob *Sie morgen auf einen Thee und die Mühe nehmen wollen.*

Ich werde mit Vergnügen aufwarten, sagte letztlich der Franzose. Worauf dieses Opern-Frauenzimmer einen Knick-Fuss machte und sich nach Hinterlassung einer charmanten Blicks zu denen andern erhub, sowohl sie zugleich die Reihe, ihre Partie zu recitiren, wiederum traff.

Seladon hatte sich letztlich mit guter Bescheid etwas entfernet, weil er sich das Lachens über des Frauenzimmers Schalckheit nicht wohl enthalten konnte. Da nun dieser wieder zu ihm kam, sagte er:

Habe ich nun nicht dieses Opern-Frauenzimmer als galanteres Frauenzimmer geheissen und, indem sie so gütig aufgenommen und mir den Zutritt in Ihrem Hause verstattet, dadurch wahr gemacht, was ich vorhin gesagt?

Sie sind und schönes, antwortete Seladon, und nach der *Lachens zu enthalten, bin ich weggegangen.*

Es ist eben nicht gar zu complaisant, moralisirte der andere, *dass sie nicht gleichfalls um eine Visite ansuchten, und sich wegschlichen, als ob Ihnen dieses gantz indifferent.*

Die Wahrheit zu sagen, begegnete ihm Seladon, *so hätte* *lassen Jalousie nicht, länger da zu bleiben und anzusehen, wie gefällig und charmant sie von ihr tractirt wurden. Sie werden mich aber, unter Ihrem Couvert mich mit hingehen lassen?*

Sie nehmen nicht übel, entschuldigte sich dieser, *vor dieses mahl habe das Glück nur vor mich allein ausgebeten, wenn ich aber morgen hinkomme, so will endlich sehen, wie und vor sie manoeuvriren kan. Doch mit dem Beding, dass sie mir keinen Eintrag thun.*

Im geringsten nicht, versicherte Seladon. *Doch wenn sie mich um die aufrichtige Beschaffenheit Ihrer Complaisance befragt, und was mir vor eine Opinion sie von ihr haben, so werden sie ja nicht verlangen, dass ich eine Lügen sagen soll.*

O Monsieur, mon ami! fieng der Franzose an zu lachen, *das hätten sie mir nicht sollen voraus sagen. Nunmehr werde einen gnädigen Strich durch ihre Rechnung machen.*

Dergestalt schertzeten sie über diese Sache. Vorwerts aber und im Angesichte des Opern-Frauenzimmers nahm der Franzose eine so aufrichtige gefällige Stellung an, dadurch das Opern-Frauenzimmer, wie auch wegen einem nicht ohnangenehmen Person, bewogen ward, eine Affection auf ihn zu werffen, welches etwas rares, indem gewiss Frauenzimmer mir wie viele Kaufleute vorkommt, da gilt kein Ansehen der Person, sondern von dem sie das meiste Interesse (den Präsenten oder der Valuta nach) zu hoffen, und das sie in denen Stücken schon qualificirt kennen, dem wird die Thür da le Jouissance geöffnet.

Wie sie nun aus dem Theater gehen wollen, bohl der Franzose diesem Frauenzimmer die Hand mit diesen Worten:

Ists erlaubt, Mademoiselle, Ihnen an Ihre Carosse zu führen?

Sie gab ihm mit einem freundlichen Mienen die Hand und antwortete dadurch mehr einem Knick-Fuss, wie es ihm gestattet wohl erlaubt.

Es ist und! nicht möglich, fieng der Franzose an, Ihr unter Wegen was zu discurriren, *dann man hier nur den Opern bleiben kan, wenn man ausser der schönen Music und andern guten Anstalten, ebenfalls die Annehmlichkeit solcher Personen und Stimmen empfunden.*

Die Music und Anstalten sind sonsten gar gut, antwortete sie, *doch was nur von unserer Annehmlichkeit zu sagen belieben, solche hat man allezeit, also mich hierinnen schlechte Würdigung und kan ansonsten alles, was in der Opern zu verwundern, kaum etliche Zuschauer herein ziehen.*

Ich habe sonsten die Leute allhier von nobilem Gousto gehalten, gab der Franzose darauf, *sollte aber diese Opinion fahren lassen, wenn sie die Schätzbarkeit der Opern nicht höher schätzen.*

Man wird des grösten Plaisirs, raisonnirte sie, *mit der Zeit allem gewohnt und durch die lange Gewohnheit tractirt man es zuweilen indifferent.*

Sie raisonniren sehr nicht, Mademoiselle, gab er ihr Beyfall, *und halte ich davon, dass es überall nur so leicht nicht bey solchen Opern angehet. Ich habe nun wenigsten an der Probe sie mich Vergnügen genossen, dass ich von mir und von nicht die nach meinem Gousto aber glauben kan, dieses Vergnügen einem mit der Zeit viel nicht zu als abnehmen.*

Wenn Sie ein Jahr sollten hier seyn, erwiederte sie, *und sie wollen Ihre gewöhnliche Complaisance bey Seite setzen, so möchte sie nicht wieder darum fragen.* [S. 333—437.]

Unsere Passagiers, nachdem sie das Opern-Hauss und zugleich ins Opern Wesen gesehen, setzten einen Possen [mit den erwähnten Sängerin] bey Seite und erkundigten sich daman, wenn einem klugen Reisenden am meisten gelegen nemlich der Staats- und gelehrten Leute daselbst. Sie suchten Gelegenheit denen ansehnlichen Abgesandten und Residenten zum Theil die Reverenze zu machen; meldeten sich auch bei denen grossen und theils vortrefflich gelehrten Bürgermeistern dem berühmten Syndich [Lucas v. Bostel] und dergleichen. [S. 482.]

Ehe unsere Passagiere Hamburg verliessen, erwogen sie noch zwo besondere Eigenschaften: [1] die schöne Situation und Gelegenheit, sich so divertiren und gleichsam mit einer kleinen Staats- und galanten Welt umzugehen; und [2] die leichte Manier, sein Geld auf unterschiedene Arten loss zu werden, und zwar sich so vergnügen, als auch vornehmlich Ungelegenheit zu bekommen.

Es giebt zum Theil gar honnete Caffee-Häuser daselbst. Die Übrigen giengen daher auf den Abend hinein, da sie denn sehr gute und zugleich sehr scharffe und freye Judicia von Kriegs- und Staats-Sachen hörten. Die herrlichsten Sentiments flogen bey einer Pfeiffen Toback zum Camin hinaus, und der Wind spielte mit einigen wichtigen Raisons, wie mit dem Rauche. [S. 510.]

Hiermit schliessen wir die Auszüge aus diesem alten Schule der Höflichkeit. Auch in den übrigen Kapiteln desselben wird noch häufig auf die Oper Bezug genommen, und aus Allem erhellt, dass das musikalische Bühnenspiel im gesellschaftlichen Leben der Höfe und grossen Städte damals die erste Stelle einnahm.

Chr.

Memoiren eines Opernsängers.

(Fortsetzung.)

Obzwar damals in Bayern das Singenlernen nach Noten kein obligater Lehrgegenstand gewesen war, so war es doch üblich etwaige Lieder, natürlich nur Kirchenlieder, in der Schule mit der Geige einzustudiren. Da kam es denn vor, dass ich meinen naiven Contrapunkt geltend machte und eine zweite Stimme mitsang, was mir jedoch bald verwiesen wurde, denn es hiess einfach einstimmig singen. Wie unbegreiflich damals! Hatte ich doch bisher nur zweistimmig in der Familie singen gehört, und so erschien mir dies Interdict völlig grausam und ungerechtfertigt. In meinem Dorfe war die Stelle eines »Groß-

sängerin« immer ein grosses Bedürfniss, so kam es gar oft, dass die Sopranstimme sich freiwillig zum Secondiren degradiren musste und die Sopranstimme der Stimme erfiel, die vermöge ihres Charakters eher zum Secondiren getaugt hätte. Meine jüngere Schwester Anna Maria — die ältere nenn' zur Abwechslung Maria Anna: Marian (Mianna) war eine solche designirte contrapunktirende zweite Stimme, und besass ausserdem bei viel Mutterwitz ein Riesengedächtniss. Das hätte eine Wagnersängerin gegeben, denn sie behielt die verzwicktesten Melodien ohne sich auf irgend eine Begleitung zu stützen. Sollte diese Gabe unsern renommirten mythischen Sangesgrössen Arion, Amphion, Orpheus, versagt gewesen sein?

Sollte denn »Naturharmonie« des vielgerühmten Griechen, dieser Culturnation par ἐξοχήν wirklich fern gelegen haben, sollten sie wirklich keine Sextakkorde gehabt haben? Unglaublich! Wie die Melodie der Scala, die jedes Kind ohne viel Reflexion nachsingt, ist ja doch ebenso der Sinn für solche Naturharmonieh dem Volksgeiste eingeboren, dem deutschen wenigstens. Mag es sein, dass romanische Völker eine Ausnahme machen. Hab' ich doch italienische Ingenieure einst ihre Gesänge singen hören, darunter ein scherzhaftes Volkslied, das förmlich nach einer secundirenden zweiten Stimme lechzte, die ich förmlich in Gedanken mitsingen musste, allein keiner der Sänger vermochte sich so weit, höchstens zur Octave — So oft ich in der Folge mein Dorf besuchte, hörte ich von der ganzen Gemeinde stets eine mächtige Stimme heraus, ein Contralt, wie ich ihn nie mehr gehört, eine schlichte Bauerfrau, die sich kaum ihrer Götterstimme bewusst war.

Mein erste Lectüre war der Heinrich von Eichenfels von Christoph Schmid, dem Verfasser der Ostereier. Ich fühlte mich nicht wenig geschmeichelt, dass der Held meiner Erzählung den gleichen Namen trug wie ich. Mein Name war überhaupt eine Rarität und die Jörge, Hanne, Michel, Caspar dominirten so dass es mir unmöglich einleuchtete, wenn es hiess: »der Heinrich« oder später »das Herr Heinrich ist da«. Ich war kaum zehn Jahre gekommen, als ich einem Tage auf dem Chore unserer Dorfkirche ein Solo sang. Als ich endig, da hörten sämmtliche Musikanten auf vor Verwunderung, sie liessen mich allein mit dem Organisten weiterpassiren, solem solem, so was hatten sie ja noch nicht in der Kirche gehört.

Es ist überhaupt eine Eigenthümlichkeit des Dörfler, dass sie eine starke Stimme halb und halb unumwunden haben mit dem was sich in ihrer Heimath schickt. Ihr Singen ist in den meisten Fällen im Ganzen mehr oder minder ein beständiges ... oder, als ein förmliches Herausgeben mit der Stimme, die nur im Chore des Kirchengesangs eine Ausnahme erfährt. Den Dreschflegel habe ich mit der Zeit auch schon gehandhabt, und das $\frac{3}{8}$-, $\frac{2}{4}$-, $\frac{6}{8}$- und $\frac{4}{4}$-Takt schon praktisch geübt, ehevor ich von Rhythmus und Takt nur den Namen gehört hatte. Unwillkürlich wird der gute Takttheil consequent hervorgehoben, wenngleich mancher Drescher oft aus Uebermuth momentan durch stärkeres Dreschschlagen den Rhythmus verrückt. Die Maschine wird wohl den rhythmischen Sinn mit der Zeit auch beim Dreschen abstumpfen und der Flegel wird bald zu den Raritäten gehören.

Mein Vater, die personificirte Ehrlichkeit — das relaute Ottavo — spielte in seiner Jugend die Violine, wie er mir sagte. Leider habe ich ihn nie ein Instrument berühren sehen, das würde mich vielleicht ermuntert haben, Violine zu lernen, und sicher wäre es dazu gekommen, wenn nicht einen Tages der Pfarrer Ledermann — nennen er mens — meiner Mutter den Vorschlag gemacht hätte, ihren Heinrich studiren zu lassen. Bauernjunge und studiren lassen, geistlicher Herr werden, sicher in der ganzen Welt. Und so ward es denn beschlossen im Rathe der Götter, dass mein ländliches Idyllchen aufhören und ich als Sängerknabe für das Alumnat zu Kitzingen die Prüfung mitmachen solle.

II.

O Wonne der Kindheit, du liebe Heimath! Du ewiges und einziges Thema, das den trockensten Philister zum Dichter machen kann, wer hätte je ganz dich ausgesungen! Ich sollte nun die Heimath auf einmal verlassen, sollte Student werden. Wohl hatte der meiner Herr Pfarrer Ledermann mir seit einigen Wochen Stunden gegeben, ich hatte manches nachsprechen gelernt, allein ich konnte mir gar keine Vorstellung machen, zu welchem Zwecke. Wohl war es mir wie Schuppen von den Augen gefallen, als ich erfuhr, dass es eine lateinische Sprache gäbe und noch andere Sprachen, wohl war es mir aufgefallen, dass fast jedes Dorf in der Umgegend das Deutsche, d. i. den fränkischen Dialekt verschieden nüancirt sprach, dass dagegen die todte lateinische Sprache gewissermassen die Grundbedingung sein müsse, um ein anderer d. i. gelehrter Mensch zu werden, das kam mir seltsam vor.

Ira furor brevis est, der Zorn, die Wuth ist kurz! Das war mein erster Satz, den ich auf dem lateinischen Felde geschehen. Pfarrer Ledermann, den ich bereits undankbarer Weise verblümt »lederne genannt, war bis zum höchsten Grade langweilig. Ich sah ihn nie in einer Civil-Kleidung, und so wie sein geistlicher Habit ihn nie verliess, so war er nicht dazu angethan, recht menschlich zu einem Knaben zu sprechen, als ob er seinem geistlichen Nimbus etwas vergeben würde. Eines schönen Sommertags machte er eine Reise, und ich sollte ihn begleiten. Beide kannten wir nicht den Weg. Unser ganzes Unterhaltungsthema war kein anderes, als den Weg zu erfragen. Stumm schritt ich neben ihm und empfand zum erstenmal, ausser Hunger und Durst, die gediegenste Langweile. Ein Pestalozzi war er sicher nicht. Hunger und Durst nach ungestillt, ebensowenig meine Neu- oder Wissbegierde. Keine Anregung, kein Gespräch, kein Witz, kein Scherz, keine Erzählung, keine Anekdote, keine Bemerkung, kurz die tödtlichste Langeweile, wie ich sie nie mehr empfunden, war unsere stete Begleiterin. Eine gewisse bange Scheu drängte all meine Fragen nach diesem und jenem, die mir schon auf den Lippen schwebten, zurück, und ich weiss mich absolut keines einzigen anregenden Gedankens zu entsinnen, so lange ich in das kurzen Präparanden war, als das Wortes »ebenersie« das er einige Jahre später gegen mich äusserte, war ich jedoch damals keineswegs verstand. Wohl aber ist mir unvergesslich, welche Schande er mir einmal angethan, als ich als 7jähriger Knabe erste erstes Prämium erhalten hatte. In meiner Herzensfreude nahm ich triumphirend am nächsten Sonntag das bayrischblau eingebundene Prämienbuch in die Kirche zur Christenlehre mit. Der Herr Pfarrer sieht es, kommt auf mich zu, schon erwarte ich einen lobenden Epilog zu meinem Preis, allein, o Schrecken, stumm nimmt er mir das Buch weg; ich glaubte in die Erde sinken zu müssen. Ob dieser ersten unerwarteten »Strafe«, der ich mir doch keinen Vergehens bewusst war, consternirt, traute ich mich gar nicht in die Stube, nachdem endlich die Kirche zurückgekehrt war, sondern ich warf mich weinend auf das Stroh in unserer Scheune und deckte über mein Elend nach. Meine Mutter, die nach natürlich vermisst, hatte mich bald gefunden, ich klagte ihr mein Leid, Schluchzend, weinend, dass mein schönes Prämium hin sei. Sie tröstete mich, dass das doch nicht ganz verloren sei, — ich erhielt es auch wieder zurück — und ich musste aus des Nachbars Munde die Satisfaction erleben, dass das Vorgehen des hochwürdigen Herrn Pfarrers, der doch sonst angesehen und wohl gelitten war, abfällig beurtheilt wurde. Ich hatte nie noch eine Strafe erhalten, abgesehen von den unausweichlichen Kopfstückes, die mir meine Schwester verabreichte, wenn ich über

einem Robinson sitzend ihrem Rufe nicht gleich Folge leistete — selbst meine Mutter hatte es nicht über sich gewinnen können, mir die wohlverdiente Tracht Prügel anzumessen, als ich — designirte Kindsmagd meiner jüngeren Schwester, ohne einen schönen Nachmittag hatte aus dem Fenster fallen lassen. Zum Glück war es auf ein grösseres Kind, das unter dem Fenster spielte, gestürzt, hatte also keinen Schaden genommen, und in Anbetracht des Glücks bei dem ganzen Unglück erfasste das Mitleid meine gute Mutter. Sie liess lächelnd den erhobenen Pfahl sinken: »Nicht wahr, du hast es nicht gern gethan, du giebst nächstens besser Acht?« — Damit war die Sache abgethan. — Ich war etwa 10 Jahr geworden und des Versuches war es reich, d. h. an meine Mutter herangetreten, des ältesten Sohn, ihre eventuelle Stütze in Haus- und Landwirthschaft, studiren zu lassen.

Nun war seit Menschengedenken dies Ansinnen noch an niemand in unserem Dorfe gestellt worden. Ich war immer der erste in der Schule gewesen, und meine ehrgeizige Mutter — der Vater wurde gar nicht gefragt, ihr Wille war ja auch der seine — fühlte sich nicht wenig geschmeichelt, als ihr die Aussicht gestellt wurde, die Mutter eines geistlichen Herrn daraus zu werden.

Vielleicht wäre die Sache nicht so rasch gegangen, wenn nicht eines Tags der Herr Pfarrer die Kunde gebracht hätte, es hatte im Alumnate zu Kitzingen drei Sängerplätze vacant für Sängerknaben. Das wäre ja ein guter Anfang, der mit keinen grossen Kosten verbunden sei. Nur müsse ich Stimme haben und Noten kennen. Diese kannte ich aber noch nicht, und Lehrer Reinemann wurde in Anspruch genommen, mir die Noten in ein paar Stunden beizubringen. Ich weiss, aufrichtig gesagt, nicht, ob ich den Violin- oder Sopranschlüssel beigequält bekam, nur soviel, dass ich in den paar Stunden noch kein Treffer sein konnte und dass bei der Prüfung nicht meine Treffkenntniss, sondern blos die rein und gut gesungene Scale den Ausschlag gab. Unter 18 Concurrenten wurden ausser mir noch zwei ausgewählt. Der erste, ein geborner Musikant, Treffer, der bei seinem Vetter Schulcandidaten viel mehr profitirt hatte und sich als tüchtiger Sopranist und Hafist erprobte, später Schneider wurde, ein prächtiger Bassist geworden wäre, der in Wien Gelegenheit gehabt hätte, in den dreissiger Jahren die hervorragenden Sängergrössen zu [illegible], den es aber nicht zog, seinem Metier untreu zu werden. Man hatte ihn in Wien, als er auf der Schneiderherberge seinen Bass erdröhnen liess, verleiten wollen, zum Theater zu gehen, er wäre ein Leporello geworden, wie sich ihn ein Clitschoff getränmt, aber er sah kaum das Theater überhaupt, hörte sich höchstens einen Volkssänger an. — Wien ist ja die Pflegestätte dieses Genres vor allem trotz seiner Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, dem Urwiener ist die »höchste Hetz« beim Heurigen, wo es »Jodeln« kann, der etwas »Gebildetere« versteigt sich zum »Tingltangle«, wo er bei theurerem Schmause seine »Kunstgenossen« billiger bekommen kann, wie in der theuern Hofoper. Kurz, der Urwiener bleibt unberührt von der Cultur wie die Rathhaus trotz des Jahres 48, in keiner Stadt giebt es langsameren Fortschritt, nur die Theuerung macht Riesenschritte. Den echten Wiener aber »genirt« es was oft, denn der Wein ist gut nit untere.

Das zweite, der mit mir die Schwelle des Alumnats überschritt, ein geborner Kitzinger, hatte als Amo ohne kein Gehör, musste also »Stummer« bleiben, entpuppte sich später jedoch als Dichter, das unbekannt und arm, auf dem Gymnasium in Würzburg mein treuer Freund, schon frühzeitig in das Grab sank. Ein Lied von ihm war meine erste Composition mit Begleitung der Guitarre. Ich habe sie nicht aufgeschrieben, kann sie aber noch auswendig. Eines Tags überraschte mich der Gehörlose als acceptabler Bassist resp. Treffer. Er hatte einige Zeit bei der kurz bestehenden türkischen Musikbande des Gymnasiums als Bombardist fungirt und sich förmlich das Gehör erblasen. Ich schrie auf vor Verwunderung. Ich könnte einen ganzen Roman schreiben über diesen armen Teufel, der nichts als Hunger und Poesie kannte bis an sein frühes Lebensende. Er konnte sich zu keiner Facultät entschliessen, wollte endlich Soldat werden, untauglich befunden, starb er bald darauf zu Kitzingen im Spitale. Wie oft erbat ich mir für ihn ein Buch ordinäres Conceptpapier von einem Freund, das er in höchster Oekonomie mit Sonetten bedeckte. Das Sonett war seine Stärke wie der Hexameter, kaum legte er die Feder an. Gedruckt wurde vielleicht nur ein Gedicht. Schade um seinen verloren gegangenen Nachlass. Ich hatte einiges von ihm gerettet, meine einem Freunde übergeben zur Sichtung und eventuellen Herausgabe. Allein, was den Ersteren 1848 unbekannt von keiner Seele betrauert zu Grabe gegangen, so starb der andere ebenso wenig gekannt 1868 in Baltimore, wohin er sich nach den Stürmen des Jahres 1848 gerettet, und die Welt kennt so einige wirkliche Dichter nicht, nicht die Namen Georg Fuchs und Carl Heinrich Schnauffer.

Jedoch des Letzteren Namen findet man wenigstens in der »Gartenlaube« mit einem Gedichte erwähnt und zweimal in Strauss's Weltgeschichte. Von ihm habe ich manches componirt, auch sind zwei davon gedruckt und populär geworden, nämlich das »Ungarlied« und »Die deutsche Mutter«. Fuchs hatte eines Tags ein Trauerspiel vollendet, Herzog Ernst in Schwaben unter dem Titel »Fürstenfreundschaft«, ohne Ahnung, dass schon Uhland diesen Stoff behandelt hatte, der ihm keine Lorbeern gebracht; allein Fuchs hatte noch gar kein Theater gesehen, wohl aber schon seinen Schiller gelesen. Es war also mehr als naiv, wenn er mir eines Tags eine Scene vorlas, worin ein Reiter aus dem Hintergrund heransprengt, was ich ihm, der ich doch schon einigemal im Theater gewesen, als unmöglich bemängeln musste. An ihm ging wirklich eine Grösse verloren, er war ein Opfer der damaligen Verhältnisse des Pennals einer Kleinstadt wie Würzburg. Eines Tags hatte er sogar ein katholisches Gebetbuch in Versen verfasst, war damit zu Fuss nach Regensburg gewandert, aller Mittel baar, um es einem Verleger anzubieten, abgewiesen — wie es ja so natürlich, kehrte er zurück, auf freiem Felde übernachtend, machte darauf den letzten Versuch sein Ideal Soldat zu werden [!], es erreichen, um bald darauf an Tuberkulose zu sterben. Ich war gerade damals in Heidelberg auf der Universität und erfuhr seinen Tod von seiner platonischen Liebe, die mir — sie war 10 Jahre älter als er — unter Thränen seine letzten Tage erzählte.

Eines Tags hatte er einige Gedichte bei einem Würzburger Blatte eingereicht. Der damalige Redacteur Geemann, Vater der bekannten Künstlergrösse, die im Jahre 1881 in Königsberg meine Fenella werden sollte, als ich dort als Bassist debutirte — selbst nicht genug gewürdigter Dichter des Vormärz, glaubte als Professor des Untergymnasiums einem Schüler des Pennals corrigiren zu müssen, das verdross aber meinen Fuchs, und er zog Alles wieder zurück. Möge das erste Lied von ihm, meine erste Composition, das den ganzen Ideal angelegten Menschen kennzeichnet, hier Platz finden, wenigstens der Text.

Sehnsucht

Ueber die fernen Berge möchte ich wandeln gehn
Steigen über die Felsen, fahren dort auf den Seen
Dass mir die Sterne glänzten freundlich ins Herz hinein,
Dass ich könnte zufrieden froh bei den Hirten sein

Ueber die fernen Berge möchte ich wandeln gehn
Wo die Hallen der Freiheit, Hütten des Friedens stehn
Dass sich mein Herz befreite dort von dem wilden Brand
Dass ich ruhig entschliefe unter des Friedens Hand

Es viel ich sehe, wurde das Gedicht gedruckt, dessen zweite Strophe mir entfallen ist, wo von den Tönen des Alpenhorns die Rede, die Den freundlich ins Herz hinein dringen sollten. Der Redacteur hatte aber die wiederkehrende Phrase einmal corrigirt in »voll in die Brust hinein«, was jedoch den Dichter verdrossen hatte, so dass alles Weitere unterblieb. Von meinem zweiten Dichterfreunde sind einige Lieder und Gedichtsammlungen erschienen. Schnauffer kam als politischer Dichter zur Welt, freilich im Jahre 1846 viel zu spät, während Fuchs das Wort Politik in der Poesie kaum kannte. Die neueren Dichter waren uns beiden damals kaum dem Namen nach bekannt; wo hatten wir Geld um Herwegh, Freiligrath, Hoffmann von Fallersleben, Heine uns anzuschaffen? Wir beide kannten noch keine Zeile von Heine. In Fuchs steckt viel mehr Poesie vielleicht als in Schnauffer; letzteren veranlasste ich während meiner kurzen Bekanntschaft in Mannheim der nicht politischen Lyrik mehr Raum zu geben durch mein erstes gedrucktes Lied (bei Schott in Mainz mit Guitarre- und Pianofortebegleitung erschienen), das wirklich populär geworden ist. Es heisst »Sängerstrom« und hat ihm das Modell zu seiner späteren »Deutschen Mutter«. Letzteres wurde jedoch minder populär. Durch einfache »Lied« behandelte später, d. h. zu gleicher Zeit. Noch als »Ballade«, auf sehr naive Weise, analog wie fast sämmtliche Genre-Componisten [illegible] aus einander halten zu müssen glauben:

> Die drauss wischt bald die Thränen
> In ihren (der Knaben) Augen aus

heisst es im Text. Noch schlechter nicht die Negation, sondern setzte die Thränen recht larmoyant. Die heisst man durchcomponiren. (Abschnitt CI. folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen

Musikalische Kalender für 1881.

1. **Fromme's musikalische Welt.** Noten-Kalender für das Jahr 1881. Sechster Jahrgang. Redigirt von Dr. **Th. Helm.** Wien, C. Fromme. kl. 8. Preis gebunden fl. 1. 40.
2. **Cäcilien-Kalender.** Redigirt zum Besten der kirchlichen Musikschule in Regensburg von **Fr. X. Haberl,** Domkapellmeister. Sechster Jahrgang. Regensburg, Verlag der k. Musikschule. Pr. 1 ℳ.
3. **Allgemeiner deutscher Musiker-Kalender für 1881.** Herausgegeben von **Oscar Eichberg.** Dritter Jahrgang. Berlin, Raabe & Plothow. kl. 8. Preis geb. ℳ 1. 75.
4. **Musikalisches Jahrbuch für das Jahr 1881.** Unter Mitarbeitung des Hofkapellmeisters **J. J. Abert** herausgegeben von **Georg Langenbeck.** Wolfenbüttel, L. Holle's Nachfolger. kl. 8. Pr. 2 ℳ, geb. ℳ 2. 60.

Aus Berlin ist diesmal nur Ein Kalender gekommen, da der Krüger'sche mit seinem Autor im Laufe dieses Jahres entschlafen ist. Dafür hat sich unter Nr. 4 ein neues Unternehmen dieser Art eingestellt.

Den Fromme-Helm'schen Kalender aus Wien dürfen wir mit Recht an die Spitze stellen, nicht nur, weil er neben Nr. 2 das Alter für sich hat, sondern auch, weil er im Ganzen am zweckmässigsten eingerichtet ist. Die Verlagshandlung Fromme in Wien edirt jährlich fast ein halbes Hundert der verschiedenartigsten Kalender und hat dadurch Gelegenheit, auf diesem Gebiete viel Fachkenntnisse zu erwerben, welche in solchem Falle nicht leicht einem Zweiten zu Gebote stehen. Für Oesterreicher ist das Büchlein ohnehin von besonderem Werth, da es die musikalische Statistik des Kaiserreiches in ausserordentlicher Vollständigkeit enthält; aber auch deshalb ist es auch für den Musiker in Deutschland ein bleibend werthvolles Handbuch.

Haberl's Cäcilien-Kalender ergänzt die übrigen Bücher dieser Art auf wünschenswerthe Weise, denn er verlegt seinen Schwerpunkt in die Kirchenmusik, also in ein Gebiet, von welchem in den übrigen Kalendern nicht viel zu spüren ist. Alles gravitirt mehr oder weniger nach der Oper. Der Herausgeber und seine Mitarbeiter benutzen nun diese Gelegenheit, um ihrem Herzen nach verschiedenen Seiten hin Luft zu machen, und man muss gestehen, dass der Kalender viel Belehrendes enthält, was von dauerndem Werth ist, selbst die fünf älteren Jahrgänge sind für den Preis (à 1 ℳ), um welchen man sie haben kann, noch jetzt nicht zu theuer. Scherzhaft sein sollende Bilder im Stil der fliegenden Blätter, wie S. 86 die Parodie auf Uhland's Kapelle und ähnliche barocke Einfälle, könnten wohl zu Gunsten besserer Mittheilungen unterdrückt werden. Was wir nämlich wünschten, ist dies, dass der Cäcilien-Kalender sich zu einer allgemein deutschen kirchenmusikalischen Statistik erweitern möchte. Aber das wird wohl ein frommer Wunsch bleiben, denn gerade auf diesem Gebiete herrscht am wenigsten Gemeinsamkeit.

Der von Herrn Eichberg edirte »Musiker-Kalender« erlebt hiermit sein drittes Jahr und wächst ebenfalls gedeihlich heran, wie man aus einer Vergleichung mit den früheren Jahrgängen bald wahrnehmen wird. Alle Ausstellungen oder Wünsche anzubringen, die wir bei Durchsicht der Büchleins hatten, fehlt hier der Raum. Wir begnügen uns daher, auf die Rubrik »Geburts- und Sterbetage berühmter Musiker« hinzuweisen. In dieser fehlen z. B. A. Corelli, Couperin, Carissimi, Frescobaldi, Gabrieli, Josquin, Lotti, Al. Scarlatti u. s. w. Dagegen sind darin Jensen, Lassen, Bülow, Tausig, S. Bach etc. Der Herausgeber sollte einen Strich ziehen über die ganze, in jedem Lexikon zu findende Gesellschaft — was sich von den Lebenden für berühmt hält, thut es ohne im Kalender zu stehen.

Die neue Wolfenbütteler Kalender, »Jahrbuch« genannt (»Jahrb. für 1881« würde besser lauten als »Jahrb. für das Jahr 1881«), hat ähnlich noch mit den Schwierigkeiten des ersten Kindesjahres zu kämpfen, scheint aber ebenfalls geeignet, den Zweck eines solchen Handbuches zu erfüllen. Die Herausgeber sind löblicherweise bemüht, die Musiker in ihren gemeinsamen Bestrebungen einander zu nähern, und wir wünschen herzlich, dass ihnen solches gelingen möge, soweit es mit Hülfe eines Kalenders geschehen kann. Die erste Regel heisst: Unparteilichkeit! — dasselbe Bemerkungen werden wir den Herausgebern auf anderem Wege zugehen lassen.

Ein Sängerfest am Mittelrhein.

Geschildert von Heinrich Becker.

III.

Was soll ich noch sagen von der Nachfeier dieses Festes, die in allen Zügen denselben frischen, frohen Geist verrieth, die zwanglose Heiterkeit verbunden mit dem Anstand, der das Festfest von Anfang zum Ende in steter Spannung hält. Abends war Bankett in der Festhalle. Die Mannheimer Grenadier-Kapelle, die am Tage Beethoven's Leonoren-Ouvertüre und Weber's »Euryanthe« mit Geigen so wacker gespielt, griff nun zu Tuba und Posaune und rief mit gewaltigem Heroldruf die Schaaren zusammen. Ein heller Lichterglanz und das freudestrahlende Gesicht so vieler Tausend Menschen erfüllte den Eintretenden mit neuem Schwung. Die einzelnen Vereine traten zum Wettkampf heran und forderten mit ernsten und heiteren Gesängen den Beifall der Zuhörer heraus. Dazwischen traten die Redner hervor, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in ernsten und heiteren Worten feiernd. Von den vielen Gesängen will ich nur die von Ludwigshafen, Speyer und St. Johann-Saarbrücken hervorheben. Insbesondere die Ludwigs-

halener hatten einen guten Wurf gethan durch ein Lied vom Rhein und die Speyrer durch Rheinberger's Lieder aus Scheffel's »Trompeter von Säkkingen«. Sie vermöge der ausserordentlichen Stimmen mit einer Schlagkraft dreinfahren, als sei der Rodensteiner mit seinem wilden Heere einher gesaust.

Nach fröhlicher Nacht folgte ein heiterer Morgen. Ein Gartenfest vereinte die Gäste zu behaglichem Imbiss. Man braucht es kaum zu sagen, dass die Rheinstadt Ludwigshafen, wie Mannheim, mit trefflichem Wein und Bier wetteiferten. Ich habe an zwei Tagen an mehreren Orten so viel an Wein und Bier versucht, wie ein pflichtbewusster Berichterstatter sich nur erlauben darf. Wenn mich aber heute die Sehnsucht nach dem schönen Feste noch grüsst, so ist auch die Erinnerung an diesen Wohlgeschmack mit daran Schuld. Wenn der Mensch erst Alkohol und Bertollsblecker, Pärie und Schein überwinden muss, dann kann er vielleicht, wie dieser an den Ufer-Seen von Sanz, Ordnungstabellen erfinden, aber nimmermehr kann er frisch, frei, fröhlich dichten und singen, wie die Rheinländer hier thaten.

Der Nachmittag sammelte die Gäste zu einer Fahrt auf dem Rheinstrom. Drei Dampfer, mit grünem Astwerk und bunten Fahnen geschmückt, harrten der Gäste und tummelten sich wie ungeduldige Rosse auf den grünen Fluthen. Ein kecker Velociped-Reiter fuhr mit seinem Wasser-Schlitten um die Dampfer, wie ein Bild im feurigen Mythe die Rosse umspringt. Nun krachten die Böller, im langen, mächtigen Wiederhall gaben die Rheinufer, die hoch erhobene Rheinbrücke den Schall zurück. Doch begann die Musik, ein Freudengejauchze auf den Schiffen, von den Tausenden der Zuschauer am Lande unterstützt, erhob sich; im rhythmischen Schlag der Musik, des Gesanges, der Beifallrufe glitten die Schiffe dahin. Wie drei Schwäne in zierlichen Zügen die Fluthen durchschneidend, nach einem Ziele steuernd und mit neckischem Gekose einander zuwinkend, so zogen die Schiffe den Strom hinab. Wie von unsichtbaren Fäden bewegt, neigten und wiegten die Gestalten einander zu, mit Händen und Armen, mit Hüten und Flaschen, mit Tüchern und Schleiern den Takt der Musik nachahmend. Der grosse Flaksalon im Schiffsraum schlug den Grundbass, wie Trommel und Pauken schlugen die Schaufeln, wie Bratschen und Geigen rauschten die Wogen, wie Flöte und Piccolo trillerten die unzähligen Perlen auf goldgrüner Wellen. Weithin schlugen die Wogen zum Uferrand, den hohe Schilf, die Weiden leiteten dem Wogenschlag und nickten grüssend herüber. Hier stand eine Menschenschaar, dort eine Gruppe, die tanzten am Strande, jetzt zieht ein Dampfer vorüber, eilig hämmern und klopfen die Matrosen, jetzt steigt die Wolke empor, ein donnernder Hall dröhnt vom Schiffe, jetzt pufft es von links und von rechts, das Admiralschiff lässt die Geschütze und Hall dröhnt auf Hall und Ruf tönt auf Ruf, es rauschet und brauset, es woget und wirbelt, es klinget und singet, es jubelt und jauchzet — es war ein Götter-Genoss, als rege der alte Rheingott da unten die Fluthen, als bliese die Schaaren der Necken und tauchten hundertfältig die goldgelockten Rheintöchter zur Freude der selig herauschten, beglückten Kinder der Menschen.

Stille standen die Schiffe. Wir betraten den festen Boden, noch tanzt er zu meinen Füssen. Ein Wagen entführt mich, ich schliesse die Augen, den Traum nachzuträumen, den ich wachend geträumt. Ich fahre die Rheinebene dahin, es rauscht und wogt mir in den Ohren, es flüstert aus allen Zweigen. Hier bracht Siegfried sich seiner wilden Jagd durch den Tann, es tosen die Hörner, es hallen die Büsche. Dort vom Rhein winkt Frau Ute und die stolze Criemhilde und aus den Fluthen die neckischen Gestalten der Nixen. Jetzt von der Landskrone winkt der stolze Lothar, er sammelt die Mannen zum Buhurtspiel. Und dort aus der Moguntia tönen die Harfenklänge, es

sind die Minne-Singer, die mit frohen Weisen die Sänger des Turnieres besingen. Und Heinrich Frauenlob, der hohe Meister, dem Rheinlands Frauen die weiberollen Sänge entlockten, er winket mir segnender Hand und spricht:

»Nimm Griffel und Feder und zeichne und schreibe und sage und singe, was du geschaut hast. Wohl sahen wir der Spiele gar manche, wohl strahlte vor allen Friedrichs des blonden erhabenes Fest, wohl tönte gar herrlich der Minne-Sänger Sang. Doch solche stolze Hallen im strahlenden Lichterglanz ersahen wir nicht und solcher Gäste Menge berief kein Kaiser, wie hier der Bürger Meister sie berief. Und solche Spieler-, solche Sängerschaar kam nicht vom ganzen Rheinstrom, wie ihr sie gestern geschaut, und solches Spiel und solchen Sang vernahmen wir nie, wie ihr ihn vernommen. Heil dem edlen Rheinland, was seine alten Kaiser, seine Ritter, seine Sänger aus dem Schlummer weckt! Heil den Männern, die der Väter Thaten nicht vergessen und ein würdig Kobel halten ihnen stehen! Heil, dreimal Heil den edlen Frauen, die mit Würde, Anmuth, Huld der Männer Geist belauern, dass er empor schwebe und sich hebe zu himmlischen Sphären, dass er ertönen lasse den Lobgesang, der die Völker erhebt und sie beleuert zu herrlichen, göttlichen, Menschen beglückenden Thaten.«

Berichte.

Leipzig.

Sechzehntes Gewandhaus-Concert (25. Novbr.) wurde mit Haydn's Symphonie in G-dur (Nr. 00 der Ausgabe von Breitkopf und Härtel) eröffnet. Die Symphonie, deren Schlusssatz wiederholt werden musste, wurde sehr gut ausgeführt, wie ebenfalls Schumann's erste Symphonie (B-dur), welche das Concert beschloss. Der Baritonist Eugen Gura vom Hamburger Stadttheater trug einen Lieder- oder Balladenkreis »Das Waldweibe« von A. F. Riccius vor, eine ältere Composition desselben nach einem Gedicht von Jul. Mosen. Musik und Worte erschienen gleich haltenswerth. Mit einigen Lowe'schen Balladen Zugaben, welche eine Specialität dieses fähigen Sängers sind, erzielte Herr Gura reichlichen Beifall. An eigentliche grosse Arien älteren Stils wagt dieser Sänger sich weniger, seiner schönen Stimme fehlt hierzu der grosse Athem und die entsprechende Technik, die sich bei anhaltendem Stud am wohl hätte erlangen lassen, durch das beständige Mitwirken in der modernen Oper aber geradezu unmöglich gemacht wird. Herr Albin Schröder (ein neues Orchestermitglied) debütirte mit einem Violoncell-Concert von Davidoff — wahrlich kein gutes Zeugniss für seinen Geschmack; da seine eigene Spiel sehr gewandt und edel ist, so wird er sich wohl mit der Zeit an bessere Kost gewöhnen.

Der dritte Kammermusikabend fand am 27. Novbr. statt, hatte aber einen weniger günstigen Verlauf als die beiden vorangegangenen.

Das sechste Gewandhaus-Concert (2. dieser) fand zum Besten der hiesigen Armen und zugleich zum Gedächtnisse für Mozart statt, weshalb auch nur Compositionen von diesem Meister aufgeführt wurden. Das Requiem machte den Anfang, es war recht sorgfältig einstudirt, die Soli waren in den Händen von Frau Otto-Alvsleben, Frl. A. Hohenschild, Herren Emil Götze und Herrn Carl Mayer. Der zweite Theil des Concerts brachte die Ouvertüre zur Zauberflöte, das Ave verum corpus und zum Schluss die Jupiter-Symphonie. Also lauter bekannte Werke aus Mozart's letzter Zeit. Wir halten dafür, dass man verpflichtet ist, in einem specifischen Mozart-Concerte eine passende Auswahl aus Mozart verschiedenen Epochen zu bringen und hierbei wenigstens ein oder zwei neue Stücke vorzuführen. Die Ausgabe von Mozart's sämmtlichen Werken, welche jetzt bei Breitkopf und Härtel im Gange und schon bedeutend vorgeschritten ist, erscheint doch nicht etwa blos für Bibliotheken. Also etwas weniger Schlendrian in dieser Beziehung, wenn wir bitten dürfen!

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur Friedrich Chrysander

Leipzig, 22. December 1880. Nr. 51. XV. Jahrgang.

Aufforderung zur Subscription.

Mit nächster Nummer schliesst der fünfzehnte Jahrgang dieser Zeitung, und ersuche ich die geehrten Abonnenten, ihre Bestellungen auf den nächsten Jahrgang rechtzeitig einsenden zu wollen.

J. Rieter-Biedermann.

Eine Sammlung von Musikerbildnissen mit biographischen Beschreibungen.

Die Verlagshandlung W. Streit in Dresden versandte vor einigen Wochen unter der Ueberschrift »Das populärste Festgeschenk dieser Saison« die Ankündigung eines Unternehmens, welches unter folgendem Titel erschien:

Das Reich der Töne, Bildnisse und Schilderungen berühmter Künstler und Künstlerinnen. Dresden, Wilhelm Streit, Verlagshandlung (1880.) gr. 4. 4 Blätter Bildnisse und 14 Blätter Text. Preis 5 *M.*

Der Herr Verleger versichert uns auch noch in seiner Ankündigung, dass dieses seine illustrirte Musikgeschichte ohne Gleichen sei. Man sieht, was sehr das Illustriren von Geschichten in Verlegerköpfen spukt, seit die Unternehmer von König's illustrirter Literaturgeschichte über Nacht ein Vermögen gemacht haben. Illustrirte Geschichten aller Art sind jetzt im Gange, auch illustrirte Musikgeschichten, sogar zwei auf einmal — (drei wären uns noch lieber). Es ist es also Hrn. Streit nicht zu verargen, wenn er ebenfalls glaubt die Musikgeschichte illustriren zu können oder illustrirt zu haben, und zwar ohne Gleichen. Es ist auch etwas Wahres daran, denn die 312 Köpfe welche hier in Gruppen dem geneigten Leser sich vorstellen, erhellen die Musikgeschichte sicherlich ebenso gut als der verschiedenartige Firlefanz, den die andern Bücher auftischen. Die einfachen Bildchen der Künstler sind immer das Nächstliegende und werden auch stets das allgemein Wirksamste bleiben, wenn es sich darum handelt, einen geschichtlichen Gegenstand durch Zuhülfenahme des Bildes zu veranschaulichen. Die Musik hat in dieser Hinsicht einen grossen Vortheil. Sie ist die jüngste der Künste, ihre grossen Meister in der erschienen, was die Malerei schon hoch ausgebildet und conterfeite die Söhne Amphion's nach der Reihe. So besitzen wir fast von sämmtlichen grossen Namen der vier letzten Jahrhunderte nach die

Figuren, und auf diese vier Jahrhunderte kann es eigentlich nur ankommen, so interessant es auch sein möchte, beglaubigte Photographien von Pindar, Aristoxenos, Aeschylos, Orpheus, König David und sonstigen Musikanten des Alterthums zu erhalten. Ueber Orlando Lasso und Palestrina geht Herr Streit denn auch nicht hinaus.

Diese Bemerkungen zielen darauf ab, die vorliegende Portraitsammlung als eine im Ganzen erfreuliche Publication zu bezeichnen und zu empfehlen. Dieselbe ist mit grosser Mühe zu Stande gebracht und durchaus gewissenhaft gearbeitet. Man kann sie als eine zweite verbesserte Auflage bezeichnen, da sie, wie auch das Vorwort sagt, eine Weiterentwicklung des grossen Musikerbogens ist, welcher im Laufe des letzten Jahres weite Verbreitung fand, und wie dieser Bogen hiermit nun in vervollkommneter Fassung erschienen, so wird die nächste neue Auflage wieder der fortschreitenden Gegenwart folgen und erweitert werden. Die bedeutenden Verbesserungen, welche bei dieser neuen Ausgabe sowohl in der Auswahl wie im Druck der Bildnisse bereits erzielt sind, ergeben sich durch eine Vergleichung auf den ersten Blick. Freilich bleibt noch gar Vieles zu wünschen übrig. Manches davon lässt sich gewiss bei den folgenden Auflagen bessern, wenn der Verleger kunst- und bilderverständige Personen zu Rathe zieht, aber ein gut Theil wird wohl für immer frommer Wunsch bleiben. Es soll damit an dem Unternehmen nicht eigentlich Kritik geübt werden, denn wir finden die Worte, mit welchen der Herausgeber Zweck und Verfahrungsweise desselben bestimmt, durchaus verständig. »Das vorliegende Werk — sagt er — will in erster Reihe Bildnisse bringen und in deren gefälliger Gruppirung thunlichst nach Völkern, Zeit und innerer Wahlverwandtschaft eine lebendige Anschauung der Entwicklungsgeschichte der volksthümlichsten aller Künste, der Musik ...
Die Reihenfolge der aufgenommenen 312 Bildnisse will nach keiner Richtung hin von maassgebender Bedeutung sein, vermeidet auch absichtlich streng abschliessende Ueberschriften

Die Sammlung erhebt endlich keinen Anspruch auf unbedingte Vollständigkeit da oft von älteren geschichtlich bemerkenswerten Musikern beglaubigte Bildnisse sich gar nicht vorfinden und für die aufzunehmenden Künstler namentlich der [die] zeitgenössischen, eine allgemein gültige Grenze undenkbar ist. Die lieben Zeitgenossen sind aber wirklich etwas reich bedacht was geschäftlich richtig sein mag und auch wohl schwer zu vermeiden war denn es giebt Persönlichkeiten deren Hauptverdienst in der Kunst besteht bei grossen Gesellschaften Zutritt zu erlangen. Manches erklärt sich auch aus der Art wie solche Sammlungen entstehen; dieselben werden auf das, was sich zur Zeit im Markte des Lebens am lautesten bemerkbar macht immer am meisten Gewicht legen. Das ganze der Töne ist aber gegen die früheren Musikerbogen auch in dieser Hinsicht ein erheblicher Fortschritt und so dürfen wir mit guten Hoffnungen auf die Weiterentwicklung des schönen Unternehmens blicken. *Chr.*

(Schluss folgt.)

Violinschulen und -Uebungen

Theoretisch-praktische Elementar-Violinschule. Ein nach unterrichtlich bewährten Grundsätzen geordneter Leitfaden für den gründlichen Erlernung des Violinspiels. Zusammengestellt und bearbeitet von **L. Kelaes** und **W. Kothe.** Leobschütz, C. Kothe (1880.) In 4 Heften, complet 6 ℳ 92 Seiten Fol.

Zwei Seminarlehrer haben hier aus ihrer früher erschienenen grösseren Violinschule eine vereinfachte Ausgabe veranstaltet, um auch denjenigen Kräften namentlich in Lehrerseminarien gerecht zu werden, welche aus dem einen oder andern Grunde den in dem grösseren Lehrbuche gestellten Aufgaben nicht gewachsen sind. Damit ist zur Empfehlung dieser praktisch eingerichteten Hefte alles gesagt was zu sagen nöthig ist. Uebrigens hätte die Verfasser wohl hinzusetzen können, dass sie ihre vereinfachte Ausgabe im Jahre 1880 zum Druck gebracht haben. Es ist doch sonderbar! Zu allen möglichen Bemerkungen ist hier Raum gelassen, die Angabe der von anderen Verlegern entlehnten Uebungsstücke nimmt sogar eine ganze Seite in Anspruch — aber die Jahreszahl hat nirgends Platz nicht einmal unter der Vorrede! —

Preis-Violinschule von **Hermann Schröder.** Cöln, P. J. Tonger's Verlag. 3 Hefte à ℳ complet 9 ℳ 419 Seiten Fol. (Ende 1879 erschienen.)

Auch hier haben wir eine Publication, welche sich hauptsächlich an die Lehrerwelt wendet. Sie nennt sich »Preis-Violinschule«, ist nämlich, wie auch der Titel besagt, in Folge einer Preisausschreibung ausgewählt und als das Beste erachtet von den Herren Preisrichtern« den Professoren Jac. Dont in Wien, Ludw. Erk in Berlin und G. Jensen in Cöln. Eine solche Privat-Preisrichterei hat natürlich gar keine Bedeutung, sie ist lediglich anzusehen als eine neue Art, Verlagswerke zu poussiren. Unter den drei Richtern wird der rührige L. Erk in Berlin wohl der thätigste gewesen sein. Wir schliessen dies aus der besonderen Anerkennung, welche Verleger und Verfasser (letzterer ebenfalls in Berlin wohnhaft) ihm noch bereitet haben; denn einmal ist der Opus ihm pomphaft gewidmet, und sodann hat der Verfasser sämmtliche Volkslieder und Choräle, welche er seiner Schule einverleiben für gut fand, Sammlungen entlehnt, die der Gefeierte veranstaltete. Das alles ist eine sehr billige, aber nicht besonders feine Art, neue Lehrbücher in die betreffenden Kreise einzuführen.

Die Schule selbst anlangend, so sagt der Verfasser: »Obgleich nun diese Schule zufolge der gestellten Aufgabe zunächst für Präparanden-Anstalten und Lehrer-Seminarien geschrieben ist, hiernach welcher Specialität bei der Auswahl des Uebungsstoffes vorzugsweise auf Choräle und Volkslieder Rücksicht genommen werden musste, so ist dennoch nicht ausgeschlossen, dass sie für jeden Kunstjünger als gute Grundlage dienen kann, und gestützt auf langjährige, erfolgreiche Erfahrung als Musiker und Lehrer des Violinspiels darf ich dies um so mehr hoffen, als ich glaube, der strenge Studium von Tonleitern, Etüden und anderen nützlichen Uebungsstücken dabei nicht ausser Acht gelassen zu haben.« (Vorwort S. 4.) Man pflegt sonst vielleicht seinen eigenen Erfolg herauszustreichen, aber Berliner Musiklehrer thun dem gewöhnlich, an scheint uns angestammte Eigenthümlichkeit derselben zu sein. Was nun das Verfahren anlangt, eine solche Schule mit Chorälen und Volksliedern vollzustopfen, so ist das nichts als ein alter Zopf, den man nicht immer aufs neue drehen, sondern endlich abschneiden sollte. »Choräle und Volkslieder d. h. geistliche und weltliche Schullieder (um den allein passenden Ausdruck zu wählen) hat der Lehrer sein ganzes Leben lang zu traktiren, auf der Violine spielen kann er sie, sobald er überhaupt die Elemente der Technik erfasst hat; daher sollte man diese Dinge bei ganz bei Seite lassen und lediglich das technische Material mit strengen Uebungen — nicht mehr und nicht weniger — zusammen stellen, dann würde derselbe Lehrbuch für die Hälfte der Preises zu haben sein. Die contrapunktischen Künste, welche der Herr Verfasser besonders bei den Chorälen producirt, meistens in seltsamer Zweistimmigkeit, halten wir für geschmackverderbend und wünschten dafür, soweit Uebungsmaterial in Musikstücken beigegeben werden soll, passende Sätze aus wirklichen Violincompositionen. Welche unendliche Fülle liegt hier vor! Choräle und Liederchen braucht Herr Schröder für die Seminaristen nicht abzudrucken, aber z. B. mit Corelli, dem Vater des Violinspiels, sollte er sie bekannt machen; dann hätten sie Muster ihres reinen Violinspiels und Nahrung fürs ganze Leben erhalten. Aber kennt der Verfasser denn Corelli überhaupt?

Diese Sonate von Corelli genügen in ihrer musikalischen Fülle zwar den höchsten Anforderungen der Kunst, sind aber ganz besonders für eine bescheidene Haus- und Schulmusik geschrieben, wie sie doch in Lehrerkreisen hauptsächlich geübt wird. Das gilt nicht allein von seinen Solostücken, sondern auch von den 48 sogenannten Trios oder Sonaten für zwei Violinen und Bass, ja von letzteren eigentlich noch mehr als von den Violinsolos. In jenen Trios hat man das wahre Muster der Violinduetten; hier kann man Stimmführung lernen und gewahr werden, in welchen Lagen und Gängen die Violine am besten klingt. Dabei ist der Bass nicht allein vom Violoncell zu spielen, sondern auch harmonisch vom Clavierspieler zu begleiten, und zwar alles in einer so einfachen natürlichen Weise, dass selbst in jedem Dorfe die Mittel beisammen sein werden, solche Musik aufzuführen. Und — wohl gemerkt! — damit hat man zugleich echte wahre Kunstmusik aufgeführt, etwas dem vornehmsten grossstädtischen Concert Ebenbürtiges, nicht jenen schalen Gemengsel populärer Brocken, welches aus Chorälen, Volksliedern und Arrangements von Diesem und Jenem besteht. Wir nennen hier Corelli als den Vertreter seiner ganzen Zeit, in welcher der Unterschied der musikalischen Bildung, den man jetzt zum Schaden des Geschmackes zu pflegen sucht, nicht vorhanden war. Seite 4g erwähnt der Herr Verfasser, »dass für jeden strebsamen Violinisten die Kammermusik-Werke als Sonaten mit Pianoforte, Trios, Quartette etc. der älteren und neueren Meister zur Entwickelung der musikalischen Bildung unentbehrlich sind«, aber aus der vorhin angeführten Reihe von Uebungswerken geht hervor, dass Corelli ihm unbekannt ist, er daher auch die besonderen Vortheile nicht wissen kann, welche er gerade für eine seminaristische

Violinen die aus diesem Autor und ähnlichen Zeitgenossen hätte ziehen können. Dagegen halten wir den Hinweis auf die genannte Violinliteratur, namentlich moderne Trios etc. als unentbehrlich, sowie auf die für ein einsames Studium so empfohlenen Werke theils für überflüssig, theils für bedenklich. Soll dies eine Violinschule für Lehrer-Seminare sein, so sei sie es auch ganz, gebe alles was dazu gehört, nicht weniger, aber eben nicht mehr. Auf 180 eng gestochenen Folioseiten lässt sich alles Material auch für den begabteren Lehrer zusammentragen. Die technischen Uebungen der Seiten, welche in dem vorliegenden Werke durchweg sehr gut und aus einer praktischen Hand bearbeitet sind, müssten abwechseln mit Etüden, aus den bekannten Sammlungen gewählt oder umgebildet (wie z. B. auch 6 ebenso schöne in seinem ebenfalls für Volksschulen bestimmten »Leitfaden für den Violinunterricht« Wom hat B. Weiss gethan hat), und mit Sätzen aus wirklichen Violincompositionen, wobei die alten Meister ganz besonders namhaft zu machen wären. Popularitäten und Arrangements aller Art müssten fern bleiben. Der Herr Verfasser ist in der ganz anderer Meinung, denn er füllt und schliesst sein Werk mit solchen Stücklein, braucht nicht nur eine ganze Seite (S. 113), um das erste Präludium des Wohltemperirten Claviers zu »violiniren«, sondern auch noch eine andere (S. 115), um eine »Meditation« darüber aus eigener Fabrik zum Besten zu geben.

Diese Bemerkungen sind nicht zu Gunsten irgend einer anderen (gegenwärtigen oder zukünftigen) Violinschule, sondern lediglich im Interesse der Sache gemacht, um auf die für den Lehrerstand gesundeste und nahrhafteste musikalische Kost hinzuweisen.

Rudolf Kreutzer's 40 klassische Etüden für die Violine, mit Fingersatz, Tonschattirungen und Stricharten genau bezeichnet von **Jac. Dont.** Wien, Ed. Wedl. 1880. (In 4 Heften.) Heft II und III à *M.* 1. 60.

In Nr. 48 wurde das erste Heft dieser sehr verdienstlichen Ausgabe angezeigt. Es ist nicht nöthig, unseren damaligen empfehlenden Worten hier etwas weiteres hinzuzufügen, als die Bemerkung, dass die Edition in der sorglichen Weise, in welcher sie begonnen wurde, auch fortgeführt wird.

Anmerkung. Bei Erwähnung dieses neuen Verlagswerkes des Herrn E. Wedl ist noch eine Aeusserung in Nr. 40 dieser Zeitung zu berichtigen. Dort (Sp. 637) wurde gesagt, die ersten fünf Hefte der »Theoretischen und praktischen Beiträge zur Erweiterung der Violinschulen von J. Dont« seien aus dem Gotthard'schen Verlag in den von E. Wedl übergegangen. Die Sache verhält sich aber anders. Wie die Herren Jägermayer & Comp. (Amadeus etc.) in Wien am 23. Nov. uns mittheilen, ist der gesammte J. P. Gotthard'sche Musikalien-Verlag (mithin auch die fünf ersten Hefte der Dont'schen »Beiträge«) mit allen Eigenthumsrechten vor zwei Jahren (also 1878) in ihren Besitz übergegangen und wird von ihnen fortan weiter geführt, wie denn auch die Bezeichnung »J. P. Gotthard's Musikalienverlag« in ihre Firma eingeschlossen ist. Herrn Wedl, welcher mit der weiteren Publication der Dont'schen Werke betraut wurde, gestatteten die Verleger die Führung dieser ersten fünf Hefte unter seinem Namen, jedoch wird unbeschadet dieser Concession auch von ihnen selber die rechtlich erworbene Ausgabe weiter vertrieben und bei dem ehemals Gotthard'schen Verlage ungetrennt erhalten. Von diesem Verlage, wie wir noch beifügen, soll ein neuer, mit kritischen Bemerkungen versehener Katalog demnächst zur Versendung kommen.

D. Red.

Dekameron. Zehn Vortragsstücke für zwei Violinen von **Friedrich Hermann.** Op. 16. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1880.) Pr. 5 *M.* (In 2 Stimmen.)

»Vortragsstücke« verstehen wir als Uebungsstücke und setzen sie deshalb in diese Schulrubrik. Es sind Stücke verschiedener Art: Entrata, Marcia, Barcarole, Scherzo, Canon. Alla Tedesca und einige ohne Titel; ein Finale macht den Beschluss. Alle Sätze sind gediegen ausgeführt, um etwas für sich zu bedeuten, und man kann sie nicht als musikalisch gestaltlos bezeichnen, denn es ist überall das Bestreben ersichtlich, in jedem Satze ein gewisses Tonbild zu geben, worauf schon die Ueberschriften deuten. Aber um als Vortragsstücke im Sinne von Musikstücken betrachtet zu werden, befinden sich zu viele Etüden-Figuren darin. Duoübungen ist daher die eigentliche Bezeichnung, welche solchen Erzeugnissen zukommt. Und hier sieht man wieder den Schaden, der dadurch entstanden ist, dass für derartige Vorträge die ältere Weise des Musicirens, nämlich die mit Begleitung eines Basses für Clavier-harmonie, aufgegeben wurde. Zwei Violinen allein können für den Kunstgenuss immer nur als kärgliches Mahl auftischen und wenn sie noch so eifrig mit dem Bogen herumfuchteln, sowie aber ein Bass mit Accorden hinzutritt, ist sofort Musik da. Wenn das Zwei-Violinenspiel künstlerisch etwas bedeutete, so hätte man es längst in Concerten verwerthet; aber eben diese Concerte zeigen, dass Eine Violine musikalisch mehr sagt als zwei. Wie schon bemerkt, dies wird anders, sobald ein Clavierbass hinzutritt, denn ist das Violinduo concertfähig geworden. Wir sagen mit Absicht ein Clavierbass und nicht ein Clavierpart, weil der letztere im modernen Sinne nur für weit ausgeführte Sätze, der Clavierbass im älteren Sinne dagegen für alle Stücke von bescheidenerem Umfange die zweckdienlichste Form ist. Jetzt schlägt man alles über einen Leisten und wird dadurch in der Composition eitler. Eine gewisse Abneigung der Violinlehrer gegen die Betheiligung des Claviers ist nicht zu verkennen. So sagt noch Herr Schröder, der Verfasser der obigen »Preis-Violinschule«: »Das Ensemble-Spiel mit Clavier erfordert eine besondere Uebung für jeden Violinisten, um die Reinheit mit dem temperirtermässig gestimmten Claviere zu vereinbaren; es ist deshalb wenig talentvollen Schülern mit nicht gut gebildetem Gehöre zu rathen, dies so viel als möglich jetzt noch zu unterlassen.« (S. 66.) Was hier für eine noch mittlere Elementarstufe empfohlen wird, soll in seinem pädagogischen Werthe nicht bemängelt werden, denn der Lehrer muss stets nach Umständen verfahren oder individualisiren können. Es ist nur dabei zu bemerken, dass ein wesentlicher Unterschied darin liegt, wie auf dem Claviere begleitet wird. Ein bunter Clavierpart, bei welchem sich die Stimmen oder Figuren mit den Violinpassagen in derselben Lage schutzlos kreuzen und vermengen, ist allerdings für den Geiger nicht zu sorgen eher, als eine Tonbildungsschule. Dagegen haben wir einen verständigen Grundbass, zu welchem leichte Accorde in möglichst contrastirenden Lagen angeschlagen werden, bei einem Anfänger weit bildender, als meistens die Betheiligung der blossen zweiten Violine. Der Schüler hat hier eine harmonische Unterlage, zu welcher er den Gesang angeben soll; dies zwingt ihn gleichsam, solchen mit allem Nachdruck zu thun, und dabei wird sein Gefühl für den passendsten d. h. den reinsten Ton so geschärft, wie es überhaupt durch musikalische Beihülfen nur geschehen kann. Dass das harmoniegebende Instrument ein temperirtes, also ein nicht ganz so rein gestimmtes ist, als die Geige sein kann, kommt ihm hierbei garnicht zum Bewusstsein und hindert ihn in keiner Weise. — Warum nun ein Cliviergrundbass mit freier Harmonisirung hier eine passendere Begleitung abgiebt, als ein in moderner Weise concertirend gesetzter Clavierpart, davon ist der Grund leicht zu ersehen. Bei Sätzen mit Claviergrundbass liegt die Hauptbedeutung im Basse, also in der Tiefe; was sich höher hinauf gestaltet, ist nur eine leichte harmonische Färbung ohne bestimmte Individualität. Der hierdurch bewirkte Contrast mit den Geigen (oder Singstimmen und sonstigen Instrumenten) ist eben das Belebende. Diese Weise ist also nicht veraltet, sondern vollgültig auch für die Componisten unserer Zeit; man muss sie nur am rechten Orte verwenden.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Clavier-Concerte von W. A. Mozart. Neue revidirte Ausgabe mit Fingersatz und Vortragszeichen für den Gebrauch im kgl. Conservatorium der Musik in Leipzig versehen von **Carl Reinecke.** Leipzig, Breitkopf u. Härtel. (1880.) Erscheint in 28 Heften, jedes ein Concert enthaltend, zum Preise von 2 ℳ bis ℳ 3. 50.

Diese gross angelegte und schön ausgeführte Sammlung wurde im Laufe dieses Jahres in neuer Ausgabe begonnen und wird zu ihrer Vollendung wohl noch einige Zeit in Anspruch nehmen. 27 Concerte und ein Concert-Rondo werden darin nach chronologischer Folge zur Veröffentlichung kommen, d. h. die Nummern sind in eine solche Ordnung gebracht, die Publication der einzelnen für sich bestehenden Hefte geschieht aber beliebig. Vor uns liegen Concert 5 (D-dur. Pr. ℳ 2. 25), Concert 7 (F-dur für drei Pianoforte. Pr. ℳ 5. 50), No. 10 (Es-dur für zwei Pianoforte. Pr. ℳ 3. 00), No. 11 (F-dur, Pr. ℳ 2. 75), Nr. 12 (A-dur, Pr. ℳ 2. 75) und No. 27, das letzte Concert (B-dur. Pr. ℳ 2. 25), es werden aber inzwischen wohl schon weitere Nummern zur Ausgabe gelangt sein. Die Vortragszeichen sind mit Maass gemacht, was lobend anzuerkennen ist, denn je mehr ein Herausgeber in dieser Hinsicht von seinem Eigenen beisteuert, um so weniger kann er darauf rechnen, sich Dank zu erwerben. Jeder fremde Zusatz reizt unwillkürlich zur Kritik auf, und da nun doch ein gewisses Bedürfniss vorzuliegen scheint, die Classiker in bearbeiteter Gestalt zu erhalten, so muss es Jeder auf sein Glück versuchen. Herr Reinecke wäre wohl der Letzte, sich viele Sorgen in dieser Hinsicht zu machen, denn kaum ist bei einem Opus oder einer Bearbeitung oder Sammlung von ihm die Tinte trocken, so sitzt er schon bei etwas Neuem. Die gegenwärtige Collection ist eine der besten und nützlichsten, welche er veranstaltet hat und dürfte für die Praxis eine lange Zeit vorhalten.

Perles musicales. Sammlung kleiner Clavierstücke für Concert und Salon. Neue Reihe No. 54—100. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1880.) Fol. 400 Seiten. Preis 9 ℳ. (In rothem Prachtband.)

Der zweite Band einer Sammlung, welcher Sätze von Couperin bis Stiegel liefert, also aus einem Zeitraume von 150 Jahren. Die Stücke sind als kleine bezeichnet, was man aber so verstehen muss, dass sie nicht sehr breit ausgesponnen sind. Immerhin sind sie so gross, um durchschnittlich drei ziemlich bestirte Folioseiten einzunehmen. Ueber die Auswahl sagen wir nichts, denn das betrifft Geschmackssachen, in denen doch keine Verständigung zu erzielen ist, hier um so weniger, da wir im Ganzen eine Antipathie gegen die Anthologien haben und ihren Nutzen bei den jetzigen Verhältnissen der Musik-Publication nicht einzusehen vermögen. Aber die Ausstattung dieses Bandes, besonders der Einband, ist sehr schön, der Preis mässig, so dass diese Perlen alle Aussicht haben, ihren Zweck — bei Musikgeschenken bevorzugt zu werden — zu erreichen.

Der erste Band, ebenfalls 50 Stücke enthaltend (welchen wir indess nicht gesehen haben), erschien früher zu demselben Preise.

Zwei-, vier- und mehrhändige Bearbeitungen.

Clavier-Concerte alter und neuer Zeit (von Bach, Beethoven, Chopin, Dussek, Field, Henselt, Hummel, Mendelssohn, Mozart, Reinecke, Ries, Schumann, Weber. Ausgabe für zwei Pianoforte. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1880.)

Diese von C. Reinecke veranstaltete und früher besprochene Sammlung erscheint hier für zwei Claviere, die symphonischen selbstständigen Compositionen sind für eine solche Erweiterung auch ganz besonders geeignet. Von den 45 Concerten, aus welchen die Sammlung besteht, liegen die beiden ersten vor: Bach's Concert in D-moll, Preis ℳ 3. 50, und Dussek's Concert (erster Satz) in G-moll, Pr. ℳ 4. 25.

Ausgewählte Sonaten von **Joseph Haydn.** Für das Pianoforte zu vier Händen, zum Clavierunterricht bearbeitet und mit Fingersatz, Vortragszeichen etc. versehen von **Otto Reinsdorf.** Magdeburg, Heinrichshofen. (1880.) No. 1 D-dur ℳ 4. 20. — No. 2 E-moll ℳ 4. 50. — No. 3 Es-dur ℳ 2. 50.

Eine willkommene Gabe von drei passend ausgewählten und hübsch ausgearbeiteten Sonaten vom Vater Haydn. Namentlich für eine muntere Primanerin und einen bequemen Secondaner ist diese passende Waare belehrend und vergnügend.

Divertimento No. 7 D-dur für Violine, Viola, Bass, Fagott und zwei Hörner, und No. 9 B-dur für zwei Oboen, zwei Hörner und zwei Fagotte von **Mozart**, arrangirt für Pianoforte zu vier Händen von **Ernst Naumann.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1880.) Pr. 4. 75.

Serenade No. 11, Es-dur für je zwei Oboen, Clarinetten, Hörner und Fagotte von **Mozart**, arrangirt für Pianoforte zu vier Händen von **Ernst Naumann.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1880.) Pr. ℳ 3. 75.

Eine Fortsetzung der früheren vierhändigen Arrangements, welche Herr Naumann geliefert hat, und in derselben Weise gelungen.

Aus einer andern Mozart'schen Serenade ist durch Bearbeitung eine zweihändige Claviersonate entstanden:

Sonate nach der Serenade in G-dur (Köchel 525) von **Mozart**, für das Pianoforte leicht bearbeitet von **J. Stark.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1880.) Pr. 2. 50.

Herr Stark hat durch seine geschickte Bearbeitung dieses hübsche Stück, in welchem viele Mozart'sche Lieblingswendungen erscheinen, den Clavierspielern durchweg leicht gemacht und sich dadurch den Dank derselben verdient.

Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello von **Niels W. Gade** (Op. 42), arrangirt für das Pianoforte zu 4 Händen von **Friedrich Hermann.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1880.) Pr. 5 ℳ.

Dies ist das neueste vierhändige Arrangement nach Compositionen des Kopenhagener Meisters, bereits mehr als ein Dutzend Werke von ihm im Verlage von Breitkopf und Härtel sind in ähnlicher Weise sehr spielbar bearbeitet.

Es fällt uns auf, dass bei allen vierhändigen Arrangements welche bei Breitkopf und Härtel erscheinen, die Ueberschriften *Primo* und *Secondo* über den Seiten weggelassen sind. Ist das praktisch? Gewiss nicht.

Dieses vierhändige Trio wird in einem Umschlage versandt, welcher sich als »Niels W. Gade's Werke« ankündigt. Ob dies nur der Uebersichtlichkeit wegen geschehen ist, oder ob es sich auf eine neue Gesammtausgabe bezieht, haben wir nicht in Erfahrung bringen können.

Ueber die Kirchenmusik in Wien.

Schon geraume Zeit wogt der Kampf zwischen zwei Parteien: den Cäcilianern (Verein Regensburg), die in ihrem Rigorismus sogar Haydn, Mozart und Beethoven ausschliessen, und uns Werke einer gewissen Richtung, Chorgesang mit

Orgelbegleitung deiden, und den Gegnern dieser Richtung, die einmal hier grossen Anhang hat. Aus einem Katalog, entnommen der Nr 14 der »Musiker-Couriers« dieses Jahres, ist ersichtlich dass folgende Tonsetzer mit Acht und Bann belegt sind Assmayer Seb Bach Beethoven Briey Cherubini Drobisch, Drechsler Eybler Führer Grann Hirsch Gänsbacher, Hummel Kreutzer, Krommer, Kalliwoda Krenz Lachner Lindpaintner Zikl, Molique Marschner Mendelssohn Neukomm, Neumann Preyer Preindl Pergolese Reissiger Schubert Spohr, Ritter Schumann Seyfer Seifried Schneider Skraup, Vogler Weigl, Umlauft, Wittasek Vorholst, Viotti Veit, und Weber Haydn und Mozart während der Katalog nur Namen bringt die nur wenig oder gar nicht in Wien bekannt sind, diese letzten Aiblinger Aichinger Anerio, Benz Birkler Bikeler Braun Brosig Casciolini Croce, Diebold Ett, Förster Gabrieli Greith Heller Haberl, Handl Hanisch, Hasler Jaspers Kaim H Klein Könen, Dorsh Kothe Kraentschke Orlando Lasso, Löhmann Martini Mettenleitner Mitterer Molitor, Nockes, Oberhoffer Pierluigi Palestrina, Pitoni Schenk, Schöpf Schweitzer Joh Seder Singenberger, Stehle, Stein, Vudesa Vittoria Witt, Zeegi — Das Bedenkliche hiebei ist, dass nur exclusive Werke aufgeführt werden sollen weil sie jegliche Instrumentalbegleitung ausschliessen Fast hat es den Anschein, als sollte den Sängern dadurch der verlorene Terrain in den Zukunftsopern — die sie nur mehr an einseitiger Declamation *sterlassen* — einigermassen ersetzt werden

Die Sache liegt aber tiefer. Die katholische Kirche ist nicht in der Lage, excellirende Künstler, geschweige Tonsetzer, gebührend zu honoriren und dadurch zum Schaffen anzuspornen Sie *fristet* gar oft die Existenz ihrer Kirchenmusik durch milde Beiträge — will sagen Gratisleistungen von Dilettanten. Die sich zur Ehre schätzen, mitwirken zu dürfen auf einem Chore, und darin Sangen-Dilettanten sind bekanntlich eher zu haben als Instrumentalisten, die auch bezahlt sein wollen weil sie von ihrer Kunst leben müssen Drum ist das Perhorresciren der Instrumentalmessen schon so ipso verständlich.

Wenn wir der musica sacra der alten Italiener a priori das Wort reden müssten, hier zu Lande grossentheils unbekannte Grössen so folgt noch immer nicht daraus, dass jeder Epigone weil er ohne Instrumentalbegleitung schreibt, schon würdig sei unter die Zahl der grossen Genien aufgenommen zu werden Wir können mit dem besten Willen höchstens uns rühmen wie Palestrina und es ist jede Imitation a priori vom Uebel

Wer jedoch unsere Kirchthurm an herrlichen Tonwerken — wie die hiesige Hofkapelle — erblossigt ad acta legen wollte, um ein ganz neues Repertoir aufzustellen, der würde Zeit Geld und Mühe genug anzuwenden haben Wenn dagegen die neue Votivkirche nothgedrungen nur Vocalmessen aufführt so geschieht er aus doppelten Gründen. Einmal ist der Chor numerisch beschränkt dann besitzt der Chordirigent bloss 1 Altistin 1 Tenor 1 Bass während 14 Elitesängerinnen den Sopran 7 den Alt aber den Tenor und 3 den Bass completiren Ausserdem besitzt die Kirche kein Archiv und muss also nothgedrungen auch die ältesten besten »Landmessen« greifen oder »ausleihen«

Dass unsere alte Kirchenmusik keinen Eingang findet liegt ausser berührten Umständen noch darin dass diese jedenfalls Proben benöthigen würde um eine entsprechende feine Wiedergabe zu ermöglichen und hier wird ja Alles *prima vista* gemacht wobei von einer feinen Schattirung kaum die Rede sein kann.

Wissen doch sämmtliche Chordirigenten den Allabreve-Takt nicht anders als $^4/_4$ zu schlagen — Nachdem aber so viele Instrumentalisten angewiesen sind auf Kirchendienste (das Theater vertröstet auf die Kirche diese aufs Theater bezüglich kärglicher Bezahlung) so hiesse der Verbannen aller Instrumentalmusik aus den Kirchen ein Verhungernlassen unserer Messe Künstler Während zwei Antipoden Kirche und Theater sich gleicher Kräfte bedienen müssen, weil sie nicht anders können (obschon die Kirche das Theater gewiss ein bemäkelt, und das Theater die Kirche blos der Verdienstes wegen) bezahlen die besten jüdischen Tempel sogar ihre Thürsteher hinreichend und ihre Sänger der Rituellen zu 600 fl. Was die Judenschaft kann um auserlesene Sänger zu besitzen, die sich nirgend anders verwenden lassen dürfen, der kann die Kirche nicht Dazu ist sie viel zu — tolerant. Es ist daher ärgerlich ärgerlich wenn jeden Sonntag Gelegenheit geboten zu Gratis-Kirchenconcerten, wobei dieser oder jener Künstler oder Dilettant sich hören lässt und jede Zeitung diese Sonntags-Programme bringt.

Es wäre allerdings einer Votivkirche angemessen wenn ihr die Möglichkeit gegeben wäre, die Tonwerke unserer Altitalienier würdig zu Gehör zu bringen allein die bezügliche Musik wurde anscheinend vergessen wie die Wendeltreppe zum Chor, ein Wunderwerk von Enge, an dem zwei schmale Personen sich nicht ausweichen können — und so kommt es dass die Stunde für unsere hier kaum gehörten Altitaliener bis jetzt noch nicht gekommen sein kann *X*

Stuttgart.

Δ. Die Concertsaison wurde heuer nicht, wie dies gewöhnlich der Fall ist durch das erste Abonnement-Concert der königl Hofkapelle, sondern durch die erste Quartett-Soirée der Herren Singer, Wehrle, Wien und Cabisius eröffnet Diese Soiréen wie die Kammermusikabende der Herren Pruckner Singer und Cabisius verfolgen den Zweck, die besten und schönsten Erzeugnisse älterer und neuerer Meister dem musikalischen Publikum vorzuführen, und wenn Letzteres sich noch nicht so zahlreich einfindet als es zu wünschen wäre, so ist es doch wenigstens eine die trefflichen Leistungen unserer einheimischen bewährten Künstler andächtig lauschende Gemeinde welche sich an diesen Abenden einstellt. Als Gast wirkte in der ersten Quartett-Soirée Fräulein Luise Adolpha Le Beau mit, es viel wir hörten in München ausgebildet Sie spielte ausser einer Romanze für Clavier von Rheinberger (ein Schiller Romanze) nur eigene Compositionen ein Trio (Op. 15) in G moll sowie ein Original-Thema mit Variationen Wenn sich beide Stücke auch nicht durch besondere Erfindung auszeichnen so zeigen dieselben immerhin ein Zeugniss von tüchtigem und ernstem Studium ab Eingeleitet wurde die Soirée durch die vortreffliche Reproduction des Haydn'schen Quartetts (Op 76) in D-dur Doch den Höhepunkt des Abends bildete das Sextett (Op 18) in B-dur von Brahms, welches von den Künstlern in vollendeter Weise wiedergegeben wurde Wir möchten dieses Sextett als eines der reifsten und schönsten Werke von Brahms erklären Das Publikum war auch sichtlich hingerissen und gab seiner Begeisterung stürmischen Ausdruck

Am 11 Octbr liess sich das erste Oesterreichische Damen-Quartett hören Wir erinnern uns selten ein solches bis in die kleinsten Einzelheiten und Schattirungen ausgearbeitetes Ensemble gehört zu haben Unter den Stimmen ragte der erste Sopran und der erste Alt hervor. — Am 24 Oct. fand das erste Abonnement-Concert der königl. Hofkapelle im grossen Saale des Königsbaus statt. Von symphonischen Werken wurden Haydn's D dur- und Mozart's G moll-Symphonie aufgeführt bei letzterer hätten wir die Tempi namentlich im letzten Satz etwas langsamer gewünscht Unser trefflicher Concertmeister Edmund Singer spielte das Beethoven'sche Violinconcert und unsere Prima-Donna Frau Schröder-Hanfstängl trug eine

Coloratur-Arie aus Gounod's »Tod Jesu« und zwei Lieder von Schumann. Dem schönen Schumann'schen Frühlingslied hängte sie einen unmotivirten Triller an. Wenn wir auch erfreut sind, Sänger zu hören, die noch Triller singen können und mögen, so muss es doch am passenden Orte geschehen. Im Ganzen gehören Lieder nicht in das grosse Concert, wo man hauptsächlich Arien d. h. den Kunstgesang in voller Virtuosität hören will.

Den ersten Kammermusikabend, welcher am 1. November stattfand, war Referent leider abgehalten zu besuchen; das Programm enthielt das D-dur-Trio (Op. 70) von Beethoven, drei Stücke für Violoncello und Pianoforte (Op. 12) von Fr. Kiel, sodann die 32 Variationen in C-moll für Pianoforte von Beethoven und das Clavier-Quartett in G-moll (Op. 25) von Brahms.

Das zweite Abonnement-Concert der Hofkapelle brachte uns am 8. November zunächst die Sakuntala-Ouvertüre von Goldmark, ein glänzendes, mit allen sinnlichen Klangeffecten ausgestattetes Orchesterstück, welchem der tiefere Gehalt übrigens abgeht. Goldmark ist ein Makart in Tönen: auf uns wirken seine Werke mehr narkotisch als ästhetisch. Einen grösseren Contrast zwischen dieser Ouvertüre und dem darauf folgenden herrlichen Es-dur-Concert von Beethoven kann man sich nicht wohl denken. hier ist Geist und Leben, während dort die Mache überwiegt und der fehlende innere Gehalt durch äusserlich wirkende Effecte ersetzt ist. Fräul. Mosius aus München bekundete im Vortrag des Beethoven'schen Concerts nicht nur eine tüchtige, solide Technik, sondern auch ein liebevolles Eingehen in den Geist der Composition. Ausserdem spielte die Dame noch die Fis-dur-Romanze von Schumann und die As-dur-Polonaise von Chopin. Letztere Pièce hätten wir der Künstlerin lieber geschenkt; wenn sie mit dem Vortrag derselben auch ihre Technik glänzen lassen konnte, so ist dieselbe doch zu unschön und passte zu wenig zum Vorangegangenen und zur darauf folgenden zweiten Symphonie von Beethoven, dass die Vorführung besser unterblieben wäre. Herr Kaulstingel sang zwei Lieder von Hoff, ohne das Publikum durch die Wiedergabe derselben sonderlich zu erwärmen.

Am 12. November fand das erste »Populäre Concert« des Liederkranzes statt. Diese Concerte verfolgen den Zweck, denjenigen Theil des musikalischen Publikums, welcher nicht in der Lage ist, hohe Eintrittspreise zu zahlen, Gelegenheit zu geben, tüchtige auswärtige Künstler zu hören. In diesem ersten Concert wirkten der Violinist Walter aus München und Hofopernsänger Stritt von Karlsruhe mit. Ersterer documentirte sich als tüchtiger Künstler, während Letzterer uns von seinen Fähigkeiten gar nicht zu überzeugen vermochte. Herr Stritt war eine lange Reihe von Jahren erster Liebhaber an unserem Hoftheater, welche Stellung er vor ungefähr drei Jahren aufgab, um sich der Laufbahn als Sänger hinzugeben. Wie gross die Tenornoth in unserer Zeit ist, geht daraus hervor, dass Herr Stritt nach vielleicht 1½jährlichen Studien, welche er in Prag gemacht haben soll, am Karlsruher Hoftheater als erster Tenor angestellt wurde. Herrn Stritt fehlt nun aber zum Tenor eine sehr wesentliche Bedingung: er besitzt keine Höhe; von *f* an klingt alles gedrückt, gepresst und forcirt, und dann hat die Mittellage keinen Klang. Wenn derselbe trotz dieser Mängel bei einem gewissen Theil der Zuhörerschaft grossen Beifall fand, so hat er denselben wohl mehr seinen einstigen Beliebtheit als Schauspieler zu verdanken, als seiner gesanglichen Leistung.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte.

Leipzig.

Am 26 November brachte der Riedel'sche Verein in der Thomaskirche den zweiten Theil des Weihnachts-Oratoriums von Bach und das Deutsche Requiem von Brahms unter solistischer Mitwirkung von Frau Walter-Strauss aus Basel, Frl. Johanna Mehlburger aus Berlin und Herrn Ernst Hungar aus Dresden zur Aufführung. Der Chor löste seine anstrengende Aufgabe so gut, wie man es von diesem Verein erwarten konnte, und er wurde durch das Gewandhaus-Orchester sowie von dem Organisten Herrn Georg Sahr dabei auf's wirksamste unterstützt. Letzterer spielte zwischen den beiden Gesangwerken noch eine Orgelfantasie (C-moll) von Bach. Unter den Gesangsolisten müssen wir Frau Walter-Strauss unbedingt die erste Stelle einräumen, namentlich was das wundervolle Sopransolo »Ihr habt nun Traurigkeit« im Brahms'schen Requiem betrifft, welches wir selten so schön vortragen gehört. Die glockenreine sympathische Stimme und der tief innerliche Vortrag der Sängerin eigneten sich ganz besonders gut dazu. Auch die schwierige ornamentreiche Arie »Frohe Hirten« im Weihnachts-Oratorium (ursprünglich für Tenor) gelangte zu trefflicher Wiedergabe, nur wurde die Stimme bei einigen tief liegenden Stellen zu sehr von der Begleitung gedeckt, und war es überhaupt zu bedauern, dass das Bach'sche Fragment nicht in der Originalgestalt, sondern mit Beibehaltung der oft gar zu massigen Instrumentation von Bob. Franz aufgeführt wurde, wenn kein nachdrücklicher Grund vorlag, da die Orgel und ein guter Organist zur Disposition stand. So können wir also nur den persönlichen Grund annehmen, dass Herr Prof. Riedel, der in der Zeit des Laufenden ein ungeschöntes Urtheil besitzt, es nach keiner Seite hin verderben möchte. Wir stehen aber in diesen Dingen heute nicht mehr so wie vor zehn oder gar vor zwanzig Jahren, das möchten wir ihm doch ganz treuherzig zu bedenken geben. Frl. Mehlburger aus Berlin, im Besitz einer wohlklingenden gut gebildeten Altstimme, sang ihre Arie »Schlafe, mein Liebster« recht befriedigend und wird sie, wenn sich ihr Vortrag noch künstlerisch freier entwickelt, mit der Zeit sicher eine sehr verwendbare Concert- und Oratoriensängerin werden. Herr Hungar hatte leider mit Indisposition zu kämpfen und konnte deshalb seine sonst so schönen Stimmmittel nicht zur vollen Geltung bringen. — Alles in Allem war die Ausführung der beiden Werke eine sehr gute, welche Herrn Professor Riedel und seinem Verein zur Ehre gereicht.

Leipzig.

Der Abend des vierten Euterpe-Concerts (30. Novbr.) wurde ausgefüllt von Robert Schumann durch Liebenswürdigkeit und Vierstückseite sich auszeichnendem Meisterwerk: »Das Paradies und die Peri«, eine Aufführung, welche sorgfältige Einstudirung bekundete und bei welcher das Orchester von neuem schlagendes Zeugniss seiner Leistungsfähigkeit ablegte. Da die »Euterpe« keinen ständigen Sängerchor besitzt, so hatten diesmal laut Programm ein »Chor von geladenen Damen« und der akademische Gesangverein Arion die Ausführung der Chorgesänge übernommen. Im Ganzen mit günstigem Erfolg, im Einzelnen hätte z. B. der Chor der Genien des Nils noch feiner, charakteristischer herausgearbeitet werden müssen (das Gleiche gilt, nebenbei bemerkt, von dem Soloquartett der Peri). Was die Gesangsolisten anbelangt, so halten wir uns die Peri (Frau Jenny Sollmann aus Kassel) nach schwungvoller gewünscht; jedoch heben wir hervor, dass der Sängerin der Ausdruck triumphirender Freude im dritten Theil des Werkes vortrefflich gelang. Frl. Alice Frieda aus Berlin sang die Worte des Engels sowie »Im Waldesgrün« mit tiefem Gefühl und schöner Altstimme; die kleineren Sopranpartien waren bei Frl. Augusta Köhler aus Leipzig in guten Händen. Am wenigsten bot uns Herr Emil Arow aus Wurzburg (Tenor) gefällig. Dem strebsamen Sänger liegen kräftere dramatische Partien offenbar näher als diese innerliche und zarte Musik Schumann's; hier waren Vortrag wie Klang der Stimme nicht poesievoll genug, die Aussprache zu hell, die Betonung einzelner Wörter oder geradezu stossweise. Dagegen entsprach der Barytonist Herr Karl Kurres aus München all der Aufgabe vorzüglich; wir müssen besonders den vollendeten Vortrag des Bariton-Solos »Schon sank die Abendsonne« loben. Möge der jugendliche Sänger die guten Erwartungen, die er hierdurch für seine Zukunft erregt hat, durch eifrige Studien erfüllen!

Das neunte Gewandhausconcert (9 Decbr.) gewährte durch die Mitwirkung Joachim's ganz besonderes Interesse und grossen Genuss. Zum Vortrage hatte er das Violinconcert von Brahms gewählt, das grossartige, von Joachim nun zum dritten Male hier interpretirte Werk, welches uns gleich bei der ersten Vorführung mit bewunderung erfüllte und mit jedem neuen Hören dem Verständniss näher gerückt ist. Zuerst erscheinen manches darin musikalisch gearbeitet, aber man erhält doch bald den Eindruck, dass es aus Einem Guss entstanden ist, ein eigenthümlicher Vorzug der Brahms'schen Composition. Der Erfolg war ein begeisternder. Ausserdem spielte Joachim noch Variationen eigener Composition für Violine mit Orchesterbegleitung. Das Werk war für Leipzig eine Novität und hat sehr gefallen. Das hübsche Thema ist überaus interessant verziert, das ganze Stück ist von nobler Factur, aber nicht für Anfänger sondern für Virtuosen geschrieben. Frl. Anna Schaumburg aus Crefeld sang Recitativ und Arie (»Ach ich habe sie verloren«) aus Gluck's Orpheus und ausserdem eine Arie aus »Samson und Dalila« von Saint-Saëns. Das letztere Stück passte nicht recht zu dem vorangegangenen, so war vielleicht gewählt, um neben der alten Arie auch eine moderne zu bieten. Aber das ist eigentlich nur Einbildung, das Gute ist und bleibt das einzig Moderne, oder sollte es doch wenigstens sein. Wir rathen es Ihnen hoch an, der den Geschmack und zugleich den Muth besitzt, die wahren Arien zu singen und diese gehören fast ausschliesslich schon der Vorzeit an. Ueber den Gesang von Frl. Schaumburg ist nur Anerkennendes zu sagen, namentlich gelang Gluck's Arie. Eine Novität war auch die Ouvertüre zu »Prometheus« von Woldemar Bargiel, welche unter persönlicher Leitung des sehr rührigen Componisten das Concert eröffnete und die besseren Seiten seiner Composition zeigt, daher auch überall gefallen dürfte. Beethoven's achte Symphonie, von dem vorher bereits stark in Anspruch genommenen Orchester mit Präcision und Schwung vorgetragen, machte den Beschluss.

Kopenhagen, December

(*Aus Rein.*) Die Saison hat uns in Betreff der Oper noch nichts Neues gebracht, dagegen manche angenehme Wiederholung solcher Sachen, die seit Jahren nicht dem Repertoir einverleibt waren, z. B. »Joseph« und der »Figaro«. Die berühmte Oper Mozart's, die bekanntlich seiner Zeit den Sieg über ähnliche Werke von Paesiello*) und Righini davon trug, wurde sogar in theilweiser neuer Besetzung vorgeführt und so gut ausgeführt, wie es die jetzigen Kräfte des kgl. Theaters erlauben. Frau Lillian (geb. Sehon) trat zum ersten Male in der Rolle der Susanne auf und erwies sich schon in den ersten Vorstellungen als eine gute Repräsentantin der schelmischen Kammerzofe, besonders im Terzett des zweiten Acts (Graf, Gräfin und Susanne), wo sie halb versteckt mitwirkt, und in der Garten-Arie, eine Stimme und Vortrag von guter Wirkung. Auch von Seiten der Spiels im manchen Gelungenes, im Ganzen leidet es aber an Einförmigkeit in Betreff der Gestik und des Mienenspiels. Die Rolle des Pagen erhält durch Frau Culler eine sehr gute Ausführung, nur passt ihre Persönlichkeit nicht genügend für den sich noch in erotischen Elementen bewegenden Cherubino. Die Titelrolle der Oper ist bei Herrn Simonsen in guten Händen, und wäre seine Stimme in der Tiefe etwas markiger, würden wir hier einen ungewöhnlichen Figaro haben. Es fällt ihm jetzt schwer, einige in der Gesangspartie vorkommenden Stellen mit der gehörigen Emphase vorzutragen. Eine Nonnatürlichkeit in dieser Oper Mozart's wäre doch wohl hier zu erwähnen. Es wird nämlich so zu sagen die ganze Oper, mit Ausnahme der Chöre, von drei Bassbaritonen und drei Sopranen gesungen; für ein feines Ohr hat diese Begrenzung der Klangfarben in der Länge etwas Ermüdendes. — Ein kleines neues Singspiel »Cornelis« von dem im vorigen Berichte die Rede war, ist zu wiederholten Malen aufgeführt worden. Es enthält ganz nette Gesangspiecen, wird aber dennoch, wegen Mangel an dramatischem Aufschwung, nur ein kurzes Verbleiben auf dem Repertoire finden. Die Musik ist von Kolbangs, einem jungen Musiker.

Der vorige Monat war reich an interessanten Concertabenden. Zu Anfang desselben waren Mary Krebs und Grützmacher hier; sie spielten zu wiederholten Malen im Musikverein (Pianoforte-Concert in G-dur von Beethoven und Concert für Cello von Emil Hartmann). In diesen Concerten, die unter der Leitung Gade's stattfanden, hatten die Fremden sich eines ausserordentlichen Beifalls zu erfreuen. Noch mehr war dieses der Fall in den schönen musikalischen *Soiréen*, die sie später selbst gaben. An der Krebs bewunderte man besonders die grosse Kraft (bisweilen hätte man davon gern ein wenig vermisst), die Sicherheit, Anmuth und Deutlichkeit des Spiels.

Zur Zeit sind die verschiedenen Vereine sehr thätig, um noch vor Weihnachten ihren Abonnenten einen Musikgenuss zu geben, was wohl auch den meisten gelingen wird. — Eine neue Musikalienhandlung, die von Herrn Henningsen, der Musiker ist, geleitet wird, hat zum Weihnachtsbedarf viele Neuigkeiten von Tagesinhalt gefördert. Auch hat die Weihnachtszeit eine neue Musikzeitung gebracht (»Tidsskrift for Theater og Musik«), wovon bereits mehrere Nummern an die Oeffentlichkeit gekommen sind.

*) Statt Paesiello ist hier zu lesen Salieri, dessen Oper »La Grotta di Trofonio« in Concurrenz mit Mozart's »Figaro« trat. Die Leser haben über diese Angelegenheit vor einiger Zeit den ausführlichen und höchst interessanten Bericht Gulys, eines betheiligten Sängers erhalten; s. Nr. 28 Sp. 446 ff. (»Trosfonio« Sp. 445 ist ein Druckfehler für *Trofonio*.)

ANZEIGER.

[881] Das unterzeichnete Comité beabsichtigt demnächst zur Bereicherung der Literatur für

Violoncell und Piano

ein Preisausschreiben zu erlassen, in welchem sechs Compositionen prämiirt werden sollen, und zwar

- A. 1 Concertstück von nicht zu grosser Länge,
- B. 1 Sonate,
- C. D. je 1 Werk, umfassend eine Folge von 3—5 zusammenhängenden oder nicht zusammenhängenden Charakterstücken, Fantasiestücken,
- E. 1 leichtere Sonate,
- F. 1 leichteres Werk, umfassend eine Folge von je 3 bis 5 Stücken (wie oben C und D).

Betreffs der technischen Schwierigkeit wird nur für die letzten zwei Werke E und F eine Bedingung aufgestellt werden und zwar dahin, dass diese Werke technisch nicht schwerer ausfallen sollen, als etwa die A moll-Cello-Sonate von C. Reinecke.

Der Verlag dieser sechs Werke ist bei Herrn J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur zu anerkennenswerth günstigen Bedingungen sichergestellt.

Das Unternehmen basirt darauf, dass das musikalische Publikum dasselbe unterstützt

1) Durch Subscriptionen auf die prämiirten Werke zum üblichen Ladenpreis (von höchstens 40 [illegible] ₰ pro Druckseite) ohne Rabatt oder höchstens mit 10 ℳ — 16 [illegible] ℳ Rabatt und womöglich noch
2) durch Baar-Beiträge zu den Prämien etc.

Diejenigen Herren Cellisten, welche sich für das Unternehmen interessiren und geneigt sind, unsere Subscriptions-Einladungen in ihren bekannten Kreisen zu versenden, werden gebeten sich an unsere Schriftführer Herrn Jul. Schultz in Hamburg, Harvestehuder-Weg 6 [illegible], — zu wenden, welcher die betreffenden Formulare, fertig couvertirt und mit Postmarken versehen, einsenden wird.

Die Herren Componisten werden nach Abschluss der Subscription in diesem Blatte von den Bedingungen des Preisausschreibens in Kenntniss gesetzt werden.

Das Comité.

Professor Dr. Niels W. Gade, Kopenhagen }
Kapellmeister C. Reinecke, Leipzig } Preisrichter
Prof. Jul. v. Bernuth, Hamburg }

Th. Avé Lallemant }
Präsident Dr. H. Goesler }
E. Gräbner }
Dr. O. Hachmann } in Hamburg.
Historiker von Ohlendorff }
Julius Schultz }
Oberst Stresow }

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 29. December 1880. Nr. 52. XV. Jahrgang.

Inhalt: Eine Sammlung von Musikerbildnissen mit biographischen Beschreibungen. (Schluss.) — Memoiren eines Opernsängers. III. — Stuttgart. (Schluss.) — Berichte (Leipzig). — Anzeigen.

Aufforderung zur Subscription.

Mit dieser Nummer schliesst der fünfzehnte Jahrgang dieser Zeitung, und ersuche ich die geehrten Abonnenten, ihre Bestellungen auf den nächsten Jahrgang rechtzeitig einsenden zu wollen.

J. Rieter-Biedermann.

Eine Sammlung von Musikerbildnissen mit biographischen Beschreibungen.

Das Reich der Töne. Bildnisse und Schilderungen berühmter Künstler und Künstlerinnen. Dresden, Wilhelm Streit, Verlagshandlung. (1880.) gr. 4. 40 Blätter Bildnisse und 14 Blätter Text. Preis 5 *M*.

(Schluss.)

Nachdem die musikalische Portraitsammlung vorhin im Allgemeinen besprochen ist, wollen wir jetzt noch etwas näher auf die biographischen Notizen eingehen.

Die italienischen Componisten nehmen den grössten Theil des ersten Bildertafel ein und machen auch bei den Biographien den Anfang. Palestrina steht voran. Neun Zeilen (!) sind ihm gewidmet. In denen es zum Schlusse heisst: »Viele seiner zahlreichen Messen, Offertorien, Litaneien und Hymnen werden noch heute zu Rom, besonders in der Charwoche regelmässig aufgeführt.« Wollte Gott, dem es wahr wäre! Aber die Leser wissen schon aus früheren Mittheilungen in dieser Zeitung, dass selbst der letzte Rest des altitalienischen Kirchenmusik, welcher in der Charwoche bisher eine Herberge fand, seit 10 Jahren auch dieses Schutzwinkel in Rom verloren hat. Der Papst zog sich damals zurück, das neue Italien hatte seither noch immer Wichtigeres zu thun, als sich um die alten naiveselen Kirchencomponisten zu kümmern, und so sind mit den prunkvollen Gottesdiensten auch die musikalischen Aufführungen immer mehr eingeschrumpft. Die Fremden finden dort bei weitem nicht mehr, was früher zu hören war, geht es in diesem Tempo weiter abwärts, so werden die Reisenden in Rom bald schwerlich noch andere Ohrenschmäuse bekommen, als Kammerdebatten politischer Parteien über Deckung des Deficit und dergleichen. Hier in Deutschland wird Palestrina noch bei weitem nicht nach Verdienst gepflegt, aber es muss denn doch der Wahrheit zu Ehren gesagt werden, dass bei uns mindestens sechsmal so viel von ihm aufgeführt und wohl zwanzigmal so viel gedruckt wird, als in Italien. Erscheint doch jetzt in Leipzig bei Breitkopf und Härtel sogar eine Gesammtausgabe der Werke des grossen Römers, die bereits weiter gediehen ist, als jemals eine von Italienern unternommene Edition. Also hätte gesagt werden müssen, dass seine zahlreichen Kirchenwerke heute in Rom nicht einmal mehr bei den Feierlichkeiten der Charwoche in früherer Weise zur Geltung kommen, aber sich immer weiter in der Welt verbreiten und jetzt auch in der gesammten deutschen Ausgabe gesammelt zum Druck gelangen. Und das sollte gesagt werden müssen von Rechts wegen, denn es muss unser Bestreben sein, diese Musik wieder hoch zu bringen.

Wenden wir uns zu Nummer zwei, Frescobaldi. Er »componirte Madrigalen [Madrigale], Kanzonen, Motetten und Sonaten für Orgel und Clavier«. Man muss glauben, dass alles dieses alle Orgel und Clavier bestimmt war, denn die Canzonen, welche hier zwischen Motetten und Madrigalen stehen, sind Instrumentalsätze. Frescobaldi hat zwar in seiner Jugend Madrigale geschrieben, wie es damals für Schüler üblich war, diese Gattung aber später nicht weiter cultivirt, auch Motetten werden ihm zugeschrieben, ohne dass (soviel wir wissen) ein einziges Stück dieser Art vorhanden wäre. Dagegen hat er die Hauptformen der damaligen Instrumentalmusik in grossen Werken meisterhaft behandelt, wie kein Anderer neben ihm, und hierin liegt ausschliesslich seine Bedeutung. Statt »Madrigale« müssen wir lesen »Ricercare«, welchen Titel sein erstes Hauptwerk (Rom 1615) trägt. Für »Motetten« setze man »Capricci«, von welchen ebenfalls ein ganzes Buch erschien (Rom 1624). Und was fangen wir mit den »Sonaten« an? Diese sind vermuthlich ein Schreibfehler für »Toccaten«, von denen Frescobaldi zwei grosse Bücher publicirte, die Jedem, welcher sie kennen gelernt hat, schon durch ihre äussere Gestalt unvergesslich sein werden. Ausser diesen giebt es auch noch *Fantasien*, ebenfalls ein ganzes Buch. Wenn nun selbst voluminöse Geschichtschreiber diesen Meister so oberflächlich behandeln, wie wir solches im vorigen Jahre in einer Recension des 4. Bandes von Ambros Geschichte der Musik nachgewiesen haben, da ist es allerdings nicht zu verwundern, dass Compilatoren, die ihre Notizen aus von Hörensagen zusammen stellen, einen geringen Respect vor der historischen Wahrheit bekunden. Sei dem wie ihm wolle, für den vorliegenden Fall ersuchen wir: Madrigale und Motetten nebst den mythischen

Sonaten zum Hause Mannerswelen zu Gunsten der rechtmässigen Erben als welche bekannt: Ricercari, Fantasien, Canzone, Capricci und Toccaten. Ueber den diesem Meister so kurz zugemessenen Raum hätte man auch wohl mehr Ursache zu murren; wir wollen aber dieses lieber weiter unten losgelassen thun, denn hat es vielleicht grösseren Nachdruck.

Ein bedeutender Sprung führt uns zu Domenico Scarlatti. Hier klaffen in der That gewaltige Lücken. Von Frescobaldi's Nebenmann, dem grossen Carissimi, haben wir nie ein Bild gesehen; es mag also wohl keins vorhanden sein. Aber um dies scharfsinnigen Musikers, dem Wagner seiner Zeit, existirt ein Bildniss und er darf schlechterdings nicht fehlen. Dasselbe möchten wir von Marenzio, Zarlino, Willaert und Gabrieli behaupten, die sämmtlich dem 16. Jahrhundert angehören. Im Allgemeinen wäre leicht eine noch grössere Reihe von glänzenden italienischen Namen vorzuführen. Aber, um gegen uns bei dem Genannten zu bleiben, wo ist Domenico's Vater, der grosse Alessandro Scarlatti? Es giebt Bildnisse von ihm; sollte aber der Herausgeber keine erlangen können, so würden wir vorschlagen, in solchen Fällen mindestens Biographien mit der Beischrift »(ohne Bild)« einzurücken. Abgesehen von der geschichtlichen Vollständigkeit könnte dieses auch noch den Nutzen haben, dass die in den Bildnissen vorhandenen Lücken in den weitesten Kreisen bekannt würden, wodurch der Herausgeber leicht in den Besitz der seltensten Portraits kommen dürfte. Von Domenico Scarlatti wird hier behauptet: »als grösster Claviervirtuos und Componist seiner Zeit brachte er die italienische Schule des selbständigen Clavierspiels zur höchsten Entwicklung und die Oper zu immer grösserer Geltung. Seine zahlreichen Compositionen (für Clavier und Orgel allein 310) bekunden ausserordentliche Erfindungsgabe« u. s. w. Wenn man dieses liest, so möchte man auf den Gedanken kommen, es sei die Absicht des Verfassers gewesen, in die Biographie des Sohnes das Verdienst des Vaters mit einzuschachteln, denn wirklich ist durch die letzten Worte Alessandro Scarlatti so genau, sein Sohn aber so ungenau wie nur möglich bezeichnet. Der Vater war, alles in allem genommen, der grösste Componist seiner Zeit, d. h. in Italien, und brachte in der That »die Oper zu immer grösserer Geltung«. Er schrieb etwa 120 Werke dieser Art (Concertstücke wie Serenaden und dergl. eingerechnet) und war es mit denen diejenige Mittelbahn einzuhalten, auf welcher die Entwicklung vor sich ging; seine Schule war es daher auch, welche die weiteren Schritte that bis hin zu Gluck. Alessandro Scarlatti's Fruchtbarkeit war enorm, seine Erfindungskraft kann daher mit Recht als eine ausserordentliche bezeichnet werden; dabei hatte er die Melodie meisterlich in seiner Gewalt. Sein Sohn Domenico dagegen ist ausschliesslich als Claviercomponist und als Spieler auf diesem Instrument zu rühmen. Er versuchte sich in jüngeren Jahren allerdings auch in der Operncomposition, und als 1719 in London die italienische Opernakademie unter höchst glänzenden Aussichten begründet wurde, gehörte er zu den Hoffnungsvollen, welche mit ihren Opernpartituren nach London pilgerten (er überliess auch mit denen seines Vaters). Aber obwohl an dritter Stelle (nach Händel's »Radamisto«) ein Werk von ihm zur Aufführung gelangte, so muss doch die Enttäuschung, die er den Londonern als Componist bereitete, ziemlich gross gewesen sein, denn ich fand seinen Namen in den damals schon sehr geschwätzigen Londoner Zeitungen nirgends angegeben. Die dortigen Erfahrungen veranlassten ihn wohl auch, sich endlich ganz von der Oper zurück zu ziehen. Er hatte den grösseren Händel neben sich, gegen den nicht Stand zu halten war, was er selber (wie wir aus seiner Biographie wissen) mit religiöser Bescheidenheit betheuerte. Er war lediglich Solospieler; als solcher besass er in seiner Zeit die ausgebildetste Technik. Sein Spiel war wundervoll fein und lebendig, aber nicht eigentlich hinreissend; so ist auch seine Composition. Besässe sie neben ihren übrigen Vorzügen auch noch den einer grossen Gedankenfülle und üppig sprudelnden, reichen, allgemein ansprechenden Melodie, so würde sie das Lob verdienen, welches der Verfasser ihr spendet. Aber solches ist nicht der Fall. Die verhältnissmässig kleine Sammlung Händel'scher Clavierstücke enthält einen weit grösseren Reichthum an Gedanken von specifisch musikalischem Gewicht, als alles was D. Scarlatti für dieses Instrument geschrieben hat, von Bach garnicht zu reden. Beiden Deutschen gegenüber verhält Scarlatti sich ähnlich, wie ein anderer Italiener, Muzio Clementi, sich verhält zu den Grossmeistern der Wiener Schule. Die Aufnahme, welche seine Clavierstücke in der Welt gefunden haben, bestätigt ein solches Urtheil unzweideutig. Von Anfang an bis auf den heutigen Tag haben die Kenner, namentlich die Claviertechniker, ihn hochgeschätzt und auch fleissig gespielt, aber unter dem grossen Publikum und in den Concertsälen ist er ein Fremdling geblieben. Letzteres würde unerklärlich sein, wenn von dem conventionellen Lobe, mit welchem alle Musikgeschichten, Lexika und sonstige Compilationen ohne Ausnahme diesen Künstler so verschwenderisch bedecken, auch nur die Hälfte wahr wäre. Überall genug von Domenico Scarlatti.

Das nächste in der Reihe ist Benedetto Marcello, ein anderer Liebling unserer Verfasser von musikalisch-biographischen Artikeln, die noch immer davon reden, dass er als vornehmer reicher Venetianer fünfzig componirte Psalmentexte prunkvoll drucken lassen und in der Welt verbreiten konnte, während tiefer musikalisch angelegte und künstlerisch weit mehr durchgebildete Naturen, wie Agostino Steffani, nur in wenigen Handschriften eine bald vergessene Existenz führten. Wir beabsichtigen aber nicht, uns weiter hierauf einzulassen, sondern berühren es nur im Vorbeigehen.

Auch von dem zu Zeiten hoch gefeierten Dichter Metastasio, welcher bald darauf folgt, wollen wir nur bemerken, dass, wenn dieser musikalische Poet aufgenommen werden sollte, auch noch einige seiner Collegen hätten Platz finden müssen. Uebrigens ist es nicht gelungen, Metastasio in den ihm gewidmeten Worten richtig zu charakterisiren. Wer ihn den »Schöpfer des neuen italienischen Singspiels« nennen und seinen Operntexten mit Auszeichnung einen »echt lyrischen Charakter« beilegen kann, der sei gebeten, doch nur Apostolo Zeno's zahlreiche, in einer schön gedruckten Gesammtausgabe vorliegende Opern- und Oratorientexte zu vergleichen; dann wird er bald von dem »Schöpfer« und von dem »echt lyrischen Charakter« zurückkommen, denn der lyrische Charakter geht bei Metastasio durch seine Sentenzen und seine langen Recitative bedenklich in die Brüche.

Die italienische Abtheilung verlassen wir hier und gehen zu der deutschen über. Da ist an der Spitze Vater Heinrich Schütz höchst kärglich und ungerecht bedacht. Von seinen grossen Chorwerken wird nicht ein einziges genannt (die »Passionen« gehören nicht dazu); dagegen spielt auch hier wieder die verschollene Oper Daphne eine Rolle, von welcher der Kenner der übrigen Werke dieses grossen Mannes — namentlich seiner Madrigale, seiner kleinen geistlichen Concerte und der Sieben Worte — doch ohne Bedenken behaupten wird, dass ihr Kunstwerth ebenso gering gewesen ist, wie ihr Einfluss auf die dramatische Composition jener Zeit. Aber wer Gelegenheit hat über Schütz zu sprechen und dabei seiner grossen Chorsammlungen »Musicalia ad chorum sacrum« und »Symphoniae sacrae« nicht rühmend gedenkt, der begeht ein Unrecht an dem alten Meister sowohl wie an dem Publikum; denn diese Werke gehören zu denjenigen, welche einmal wieder in rechter Weise bekannt gemacht, sich unserm bleibenden Kunstschatze einverleiben würden.

Graun kommt noch ziemlich gut weg, weniger sein Zeit-

genosse, Collage und theilweise Vorbild Bruno. Solch vielen Opern sollen mechanisch einfach, rhythmisch leicht fasslich, aber conventionell und leer in der Harmonie gewesen sein. Unter solchen Bedingungen könnte gewiss Jeder, wie Hasse, circa 100 Opern fabriciren. Ein Wunder ist nur, dass derartige Machwerke in einer hochentwickelten Zeit 40 bis 50 Jahre lang auf den Theatern sich halten konnten, und zwar in der vordersten Reihe, wie die allergrössten Sänger in ihnen zu glänzen und die gebildetsten Zuhörer (ein Friedrich der Grosse, Goethe u. A.) in ihnen Feuer und echt dramatisches Leben zu finden vermochten. Wer nun nicht weiss, dass Hasse's Melodien das Gegentheil der Einfachheit sind und dass ebenfalls ihr Rhythmus vom leicht Fasslichen himmelweit entfernt ist, was also diese Werke garnicht kennt, der sollte wenigstens die geschichtlich beglaubigten Zeugnisse über ihren Werth denken, bevor er solche Urtheile hinschreibt.

Aber das ist noch nichts im Vergleich zu dem, was bei Händel vorkommt. Hasse's Opern werden doch erwähnt und beurtheilt, wenn auch verurtheilt; aber die sämmtlichen derartigen Werke von Händel werden mit Hülfe einer Unwahrheit einfach übersprungen. Es wird einfach gesagt: Händel brachte »im Ganzen 42 Opern zur Aufführung, die im Geiste seiner Zeit, heute vergessen sind.« Und weiterhin: »ausser den verschollenen Opern kennt man von ihm 21 Oratorien.« Verschollen heisst bekanntlich, was man nicht kennen kann, weil es verloren gegangen und noch nicht wieder aufgefunden ist; der Verfasser wird also schwerlich behaupten wollen, dass er ausser den 42 verschollenen Opern auch noch 21 Oratorien kennt. Er will dem erst nicht sagen, sondern mit seinen einfachen Worten nur zu verstehen geben, dass jene Opern garnicht werth sind gekannt zu werden. Wenn Behauptungen ein solches Maass des Unsinnes erreichen, so hört alle Erörterung auf. Wir stellen also nur einfach den thatsächlichen Verhalt dagegen: auf Domenico Scarlatti, der für die Bühne nie etwas bedeutet hat, soll »die Oper zu seiner grössten Geltung gebracht« haben; da mag es allerdings eine Art von sonderbarer Ausgleichung sein, die Opern Händel's, der 36 Jahre hindurch für die Bühne arbeitete und 22 Jahre lang sie geradezu beherrschte, für verschollen zu erklären. Bis auf zwei deutsche Erstlingswerke sind diese Opern sämmtlich erhalten, meistens im Autograph und auch noch in dem bei Aufführungen gebrauchten Handexemplar, mitunter sogar in beiden Abschriften für den ersten und zweiten Cembalisten. Fast von allen Opern erschienen auch die Arien, Duette, Chöre und Instrumentalstücke bald nach der Aufführung im Druck. Einige gab später Arnold vollständig, obwohl fehlerhaft heraus, aber Händel's Amanuensis Joh. Christ. Schmidt »schrieb« die Werke abschriftlich in treuen Partituren. Die unzähligen Sammlungen einzelner Operngesänge wollen wir hier nicht weiter erwähnen, obwohl sie den Musikmarkt beständig beschäftigen — augenblicklich z. B. »das berühmte Largo« (Arie aus »Xerxes«) in 8 bis 10 verschiedenen Bearbeitungen. Es genüge also zu bemerken, dass ich diese Opern vollständig gesammelt und in chronologischer Reihe in der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft publicirt habe. Genau zu der Zeit, als der Verfasser der in Rede stehenden biographischen Skizzen [illegible] mit seiner Kühnheit halte, Händel's sämmtliche Opern (und noch einige darüber) für verschollen zu erklären, wurde der 33. Opernband gedruckt; augenblicklich sind 23 Werke dieser Art bereits auf dem musikalischen Markte, und an dem 33. und 34. arbeiten meine Stecher und Drucker unausgesetzt. Drei volle Viertel des Ganzen sind damit hergestellt, als das Ergebniss einer 25jährigen Arbeit. Diese Arbeit war ebenso mühevoll wie andauernd, das darf Jeder glauben, und sie ist bei weitem noch nicht zu Ende. Auch ist sie ihrer Natur nach von jener opfervollen Art, dass der einzige Lohn, den sie dem Herausgeber eintragen kann, in der Anerkennung der Kunstgenossen besteht, oder in dem Nutzen, welchen Wissenschaft und Kunst daraus zu ziehen vermögen. Der Verfasser stelle sich nun einmal vor, er habe in 25jähriger Arbeit diese Publication bewerkstelligt, habe Händel's Opern mit allen erreichbaren Producten jener Zeit wieder und wieder verglichen und sich dabei von ihrer Ueberragung derselben, auch der gefeiertsten Werke Alessandro Scarlatti's, unerschütterlich überzeugt — dieses stelle er sich erst und sodann weiter, dass Jemand, der absolut nichts von den Werken kennt, von sich hinsetzt und darüber schreibt, hierbei diese grosse und einzige vorhandene Gesammtpublication mit keiner Silbe erwähnt, ja die Werke sogar für verschollen erklärt und für Producte, die unter allen Umständen nicht der Beachtung werth seien. In diese Lage versetze er sich, dann wird er vermuthlich erst Sinn und Herz dafür haben, dass es doch eine herrliche Sache ist, unter uns unbefangenen Deutschen die Herausgabe seines Lebens und aller Mittel desselben solche Editionen zu unternehmen in dem thörichten Wahn, der Kunst neue Quellen zu erschliessen und alte unvergängliche Idealgebilde aller Zeiten zu erhalten! — Um über das Verschollen sein noch ein Wort mehr zu sagen, so hatten wir vor drei Jahren das 200jährige Jubiläum der Hamburger Oper. Hierbei kam neben Musik von Reinhard Keiser auch Händel's Almira zur Aufführung, sein erster, im 19. Lebensjahre unternommener Versuch in der Opern-composition. Keiser's Stücke, welche vorangingen, waren aus der reifsten Zeit und gehörten einem seiner besten Werke an, gefielen auch allgemein; als aber die Almira folgte, leuchtete es auf wie Sonnenglanz, vor welchem die Sterne erblassten; der Jugendversuch erschien wie ein reifes Werk, das Vorherige wie das Product eines talentvollen Jünglings — zum grössten Erstaunen derjenigen, welche die näheren Verhältnisse kannten. Hätten wir geordnetere Zustände und ein musikalisch gebildeteres Personal an unserer Oper, so wäre Almira ein Repertoirestück geworden. Aber auch so erlebte sie noch immer ebenso viele Aufführungen, wie eine neue Oper von Rubinstein, und Frau Peschka-Leutner sang eine Arie daraus als Bravourstück auf Musikfesten. Das geschah bei einem offenbar unreifen Werke; was darf man erst von den andern erwarten!

Herr Streit handelte natürlich in gutem Glauben, als er uns versprach, die Biographien würden von durchaus competenter Seite bearbeitet werden. Da solches nicht geschehen ist, sollte er für diesen Beauftragten noch passend abstrafen. Ich schlage vor, er schliesst ihn ein mit der Aufgabe, in Ruhe den zweiten Band meines »Händel« zu lesen. Nach jedem Kapitel wäre ein kleines Verhör anzustellen, ob die Materie auch fest sitzt. Dieses glücklich absolvirt, könnte ich dann 300 Händel'sche Opernarien senden mit der Aufgabe, die zwölfhundert niedrigsten daraus zu finden. Anfangs würde der Herr Verfasser dieses ganz leicht bewerkstelligen; ist derselbe aber ein Mann, welcher für das wahrhaft Werthvolle unserer Kunst Verständniss hat, wenn es ihm in rechter Weise nahe gebracht wird — und hieran wollen wir durchaus nicht zweifeln —, so werden die ausgewählten bald sich bald auf 300, dann auf 400, auf 450 vermehren, endlich aber wird er die 600 wieder zusammen legen mit der Versicherung, dass bei den eigenthümlichen Vorzügen jedes Stückes eine derartige Abschätzung unmöglich sei. Und hiermit würde der Verfasser die Reife erlangt haben, um über Händel's Opern ein Urtheil fällen zu können. Burney widmet in seiner grossen Geschichte der Musik diesen Händel'schen Opern fast den größten Theil des ganzen letzten Bandes, nämlich über 120 Quartseiten. Dieser berühmte Autor und feine Kunstkenner müsste ja ein completer Narr gewesen sein, wenn die angeführten wegwerfenden Worte über jene Opern nur im geringsten begründet wären.

Weil die Gegenstände sich nahe berühren, sei mir hier gestattet

stattet eine Aeusserung richtig zu stellen welche mich selber betrifft. In den mir gewidmeten Zeilen gegen den Schluss dass ich mich «auch an der Herausgabe der Werke Händels durch die Händel-Gesellschaft lebhaft betheiligt». Wie lebhaft diese Betheiligung gewesen sein muss, erhellt wohl am besten daraus dass ich die bis heute publicirten 44 Foliobände allein gesammelt und herausgegeben, ja dass ich vor 14 Jahren bis in meiner Behausung sogar eine Notendruckerei ausschliesslich für die Herstellung dieser Ausgabe errichtet habe, in welcher 44 von den 67 Bänden gestochen und gedruckt sind (ebenfalls alles vom 49. Bande an), und dass die Absicht besteht in solcher Weise bis zur Beendigung des Werkes fortzufahren. Die Worte der Titels der Händelbände «Stich und Druck der Gesellschaft» sind also buchstäblich zu nehmen. Um dem Herausgeber der vorliegenden Portraitsammlung recht deutlich zu machen, wie passend der Verfasser der biographischen Notizen mein Verhältniss zu der Händelausgabe bezeichnet hat, erlaube ich mir der Welt die Neuigkeit mitzutheilen, dass Herr Wilh. Streit in Dresden sich nicht nur an dem vorliegenden «Reich der Töne», sondern auch überhaupt an der dortigen Streit'schen Kunstverlagshandlung lebhaft betheiligt. Zu der Händelausgabe steht sie in jeder Hinsicht genau so, wie Herr Streit zu dem Verlag seiner eignen Kunsthandlung.

— Die obige Besprechung einzelner biographischer Notizen wird vielleicht genügen, um den Herausgeber dieser schönen musikhistorischen Portraitsammlung zu überzeugen, dass für eine weitere Auflage eine erneuerte Durcharbeitung der beigegebenen Biographien nothwendig sein möchte, und damit wäre unser Zweck völlig erreicht. Schilderung der Eigenthümlichkeiten, besonders der Vorzüge der verschiedenen grossen oder kleinen Köpfe auf Grund verlässlicher Angaben der Thatsächlichen mit gänzlicher Vermeidung streng kritischer Ausdrücke — das scheint uns für ein solches Buch der allein passende Ton zu sein. Manches ist in dieser Hinsicht auch recht gut gerathen, namentlich unter den modernen Biographien.

Chr.

Memoiren eines Opernsängers.

(Fortsetzung von Nr 50.)

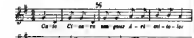
III.

Ein leichter Flockenregen von Schnee begrüsste mich, als ich in den letzten Tagen des September auf den Wagen gepackt wurde — es war im Jahre 1849 — um meine neue Wirksamkeit anzutreten als Alumne der Schule zu Kitzingen, die unter dem Bacchus des Rectors Fleischmann stand. Vierzehn Tage zuvor war die Prüfung gewesen, die ich so glücklich — oder so unglücklich? wer will es bestehen! Meine angeborne Schüchternheit — das unglückseligste Erbtheil, das mir oft noch manchen Streich im Leben spielen sollte, sie hatte mir bei der Prüfung den ersten gespielt. Im mündlichen Examen, wenn ich mich recht besinne, von der Religion — dem Alpha und Omega damaliger Pädagogik — kamen mir auf einmal die bittersten Thränen. Vielleicht trugen sie mit bei zu der günstigen Censur, die meine Aufnahme zur Folge hatte; immerhin waren sie ein Omen, dass ich in diesem Hause manches erleiden werde, was mich würde weinen machen. Noch jetzt denke ich an den Rector unseres Dorfes, der jedesmal, so oft er eine Nuss an der Hand seines Hauses wartete, wie im Vorbeigehen die Worte murmelte: Du, Heinrich, und mein Andres, ihr seid halt die bravsten Kinner vom ganze Ort! — Mit dieser erprobten Bravheit — hatte ich doch jeden Ministrirkreuzer, den mir der Herr Pfarrer Ledermann nach jeder Messe gespendet, unaufgefordert und pflichtschuldigst der Mutter voll Freuden übergeben, hatte ich doch stets auf ihre Frage: Heinrich magst n Butterbrod? ganz trotzig: Na a, Motter, nur bloss a harts Brod! — mit dieser so schafsmässigen Bravheit ausgerüstet bekam ich im Chore der andern Fünf Zöglinge ein ganzes Jahr fast täglich die schönsten Schläge, ohne zu wissen warum. Wir hatten solch Hausordnung, dass wir hätten wissen können, wenn uns überhaupt Schläge blühen konnten, nichts, womit wir uns hätten halten können, um diesen unausweichlichen Strafen zu entgehen — jedes laute Wort, jedes Lachen wurde unnachsichtlich durch die Bank mit Stockschlägen geahndet. Kam nur der andern wurde ohne Untersuchung auf die Bank gelegt und wurden ihm ohne Gnade eine Anzahl Schläge mit dem spanischen Rohre ertheilt. Das Gemüse hiess Speckklöss. Und diese waren unsere tägliche Kost. Ich muss zu meiner Schande gestehen, ich bekam sie stets unschuldig, weil nur immer total geprügelt wurde. Ein Solo erhielt ich nie, sondern die meisten unser Solist, der später Schneider wurde und durch sein Solotalent stets Anlass zum Lachen und so den unausweichlichen Prügeln gab. Nach Aussage des Rectors musste er sie erst abholzen. Jeder neu Eintretende erhielt seine Schläge. Sein eigener Sohn hatte sich gleicher väterlichen Obsorge zu erfreuen, auch die »Lateinschule« stand unter der gleichen Disciplin — es wurde ja fast nur Latein gelehrt, griechisch war dem Rector fremd und manches Andere auch. Wer über 4 Böcke hatte, bekam den Rost, d. h. das Plus in Speckklössen zurückgezahlt, die der Rector manu propria mit höchstem Wohlstand jeden Tag verabreichte. *Nulla dies sine Saculo!* Einmal hatte der Sohn des einzigen Millionärs 36 Böcke in seinem Pensum. Der bekam ausnahmsweise ein Fensterle, dieses »Gesta ich ja sonst erschlagen« meinte der Rector. Wir sechs Alumnen hatten das Privilegium zu jeder Tageszeit geprügelt zu werden. Alle Mittwoch und Samstag Nachmittag von 4—6 war Singstunde. Mit seiner Geige bewaffnet spielte der Rector die Principalstimme einer Messe von Bühler und wir Alumnen sangen aus den Stimmen unserem Sopran und Alt. Alle Sonn- und Feiertage war musikalische Messe und Vesper, wozu einer einigen Lehrern Dilettanten beigezogen wurden. So war die erste Aufführung zugleich die erste Ensemble-Probe. Niemals hörte ich aus dem Munde des Rectors ein Wort, wie Octav, Terz, Quart, wir wurden in der schönsten Unwissenheit gelassen, brauchten weder ein anderes Instrument zu lernen — im ganzen Hause war kein Clavier, dass sich etwa einer oder der andere hätte weiter üben können, selbst Singen war uns verboten; alles musste auf Commando oder mit recurrirlicher Erlaubniss geschehen. Dass es einen Mozart gegeben, sagte uns weder der Rector oder irgend ein Werk. Lectüre war verboten. Eines Tags hatte ein Alumne die Lebensgeschichte von Freih. von der Trenck irgendwo erhalten. Wir fielen wie heisshungrige Wölfe über die verbotene Frucht her. Aber kaum waren einige Seiten gelesen, war das Buch confiscirt und alle hatten ihre Prügel weg. Wir durften selbst unser Wasser holen, die Stuben und den Gang und die Gassen kehren. Frühstück gab es, wenn wir unser trockenes Brod verzehren wollten. Zur Mittagszeit zogen wir je drei Mann hoch barhäuptig, so Sommer wie Winter, im Regen, im Schnee in das Spital, wo es auch ein täglich das frugalste Mahl eingenommen wurde, um den Rest der Zeit durch ein Spiel hinzubringen bis knapp 15 Minuten vor 1 Uhr. Diese Zeit war uns die liebste, da fühlten wir uns froh und glücklich. Spaziergänge gab es fast nicht. Schoppenen auch nicht. Im Alumnate zugleich Schlafsaal blieb er ruhig auf seinem Platze sitzen bleiben, je drei immer eine auf einer Bank gegenüber. Bei jeder Gelegenheit schwebte das Damoklesschwert über uns. Alle Sonntage sowie Donnerstage sangen wir vor bestimmten Häusern, wir repräsentirten die lebendigen Drehorgeln und zu Neujahr, resp. schon vor Weihnachten angefangen begann das Neujahrsingen, wobei die letzten Häuser mitgenommen wurden, wenn ein nicht gar proletariermässig aussehen. Das eingenommene Geld

Sous in eine Büchse, einen Tragen desselben was der stumme Büchser zu sya. Fuchs, vehe drei Jahre verurtheilt. Die Büchse wurde dann unserem Pfleger, Kaufmann Kugerth, eingehändigt, der als Erzgrobian einen nach dem andern oft ohne Veranlassung mit den ärgsten komischen Schimpfworten regalirte. Glücklich wurde ich damit verschont, denn er respectirte in mir augenscheinlich den *Primus scholae*, während vom Rahn gewöhnlich der zweite blieb. Zu einem Solo brachte ich es nie. Ich hatte nicht den geringsten Ehrgeiz, war nicht einmal stolz auf mein Primat und meine vielen Preise, die damals oft so wenig rationell ausgetheilt wurden, dass einer alle und der Zweite gar nichts bekam. Wohl aber regte sich schon damals der Compositionsdrang in mir, ohne dass ich wusste, wie es anzufangen. Ausser der Orgel hatte ich fast nie noch anständig Clavier spielen hören, den Schneider-Clarinettist meines Dorfes war lange vielleicht der beste Bläser gewesen, den ich je gehört, was Singen war, zeigte mir unser Schneider-Solon, der einzige Meldenswerthe in musikalischer Hinsicht, allein auch er legte kein Gewicht auf meine ermatende Singergabe. Da wollte ich eines Tags ein *Pater noster* componiren, allein ich kam nicht damit zu recht. Eines Tags in der Predigt hörte ich zum ersten Male *Fantasie*, ein wenn zu mir ein ausgezeichneter Pianist vorspielte, mit meinem innern Ohre.

Von keiner Seite wurde etwaiges Talent genährt, und kein Buch war da, das uns über die so nothwendigen Vorkenntnisse der allgemeinen Musiklehre Aufklärung verschafft hätte, nicht den geringsten *Leitfaden*, wir mussten ohne instinctiv unter unserm Leithammel, der ohne Stimmgabel stets den rechten Ton zu finden wusste, und so viel natürlichen Geschmack entwickelte, dass unser Gesang trotz rectorlicher Indolenz doch noch zu ertragen war. Unser Repertoir bestand meist aus Quartetten von de Call, arrangirt für einen Knabenchor von einem Personen.

Einen Scherzcanon erinnere ich mich, den wir täglich *über*sangen, obschon uns den Namen Aristoteles verstümmelt übersetzt worden war, denn wir sangen *aristoteles*. Der ganze Canon aber lautete:



Zu Weihnachten stand ein Lied auf dem Repertoir, natürlich lateinisch, dessen erste, vielleicht einzige Strophe vor jedem Hause, das zahlungsfähig schien, abgehaspelt wurde. Es einen (Namen des Dichters oder Componisten anzumerken war damals gar noch nicht erfunden):

Puer natus in Bethlehem
Gaude plaude Jerusalem
Nunc stella orta est
Salutis hora prope est
Tunc intravit dominus
Ut salvet te compeditus
Jacet in praesepio
Conclusus est in stabulo.





An diesen festlichen Tagen wurde das ganze Städtchen all seines falschen Geldes ab und rubig alles kam in unsere Büchse, und wir hatten, wenn auch schlecht und geschmacklos, doch wenigstens rein gezogen, denn am Schlusse des Schuljahres behielt jeder in einer Kaiserbüte einige mehr oder halbfalschen Münzen als ausgegebene ganz Andenken, während das absolut falsche vernichtet wurden was. Mich wundert nur, dass unser Ergrobian von Pfleger für seine herzlosen Mitbürger nicht auch seine speciellen Schimpfworte fand, wie bei uns. Natürlich hatte er unseren guten Kirchenträger und Schnupftabaksfuchs, der doch geborner Kitzinger war, so wie unsere muthwilligen Chorführer und Solisten aufs Korn genommen und ihnen die erlesenen Worte Kropfläuber und Schnatzköpfe an den Kopf geworfen. Ich glaube kaum, dass uns letzteren Ausdruck in irgend einem Schimpflexikon finden wird, der mir noch jetzt ein Lächeln entlockt. Für Sprachforscher nur die vielleicht überflüssige Bemerkung, dass Schnitze von gedörrtem Obst und Klöße von Kitzen ist. Dass wir im Sommer heimlicher Weise badeten in einem abgelegenen Teiche, kam zufällig nicht zum Tageslicht, sonst hätte es abermals Prügel geregnet, und doch liegt die Stadt am Main, und bestand wohl auch schon damals eine Badeanstalt!

Unser Schul- und Hanstyrann war mit mir später besonders gnädig, denn ich durfte als Primus lange das spanische Rohr aus dem Wandschranke herausnehmen, sobald die täglichen Prügelexecution begann, auch hatte ich die Ehre, jeden Abend im Branhause eine Mass Bier zum Abendessen der Familie holen zu dürfen. Einen einzigen Witzes entsinne ich auch, den der gestrenge Herr Rector gegen mich machte bei der Gelegenheit, wo er einen Gicht- oder Rheuma-Anfall hatte. *Rubes malum pem!* sprach er zu mir. Ich verstand ihn nicht. Ist das recht, *pem?* Dabei zeigte er auf seinen Fuss. *Pedem* muss es heissen! platzte ich heraus. War das ein Witz!

Eines Tags sangen wir ein italienisches Quartett mit ganz barbarisch lateinischer Aussprache:

Piano piano vien' amore
Piano vi fanno' il cuore.

Es ist mir seither nie mehr untergekommen, dürfte sich jedoch in der alten Quartettsammlung »Orpheus« finden. Eine höchst interessante Composition, die freilich keine Knaben, sondern gute Sänger bedingt. Ein alter Herr, eine Kundschaft von uns, war nicht wenig empört, dass unser Rector nicht einmal für eine correcte Aussprache gesorgt hatte, denn wir sprachen vom nun wie *fan*. Und so gingen drei Jahre vorüber, schlecht gelöhrt, schlecht geleitet, das ganze Studium unpädagogisch barbarisch eingerichtet. Kitzingen genoss lange den Ruf gute Lateiner zu liefern. Wir haben gesehen, wie dabei vorgegangen wurde. Als sonstigen Gegenstände waren unter der Wurde. Vor allem mussten wir Ministranten sein, und die spärlichen Groschen waren unser Taschengeld. Nie sahen wir Obst, denn in dem Pfründneranstalt, unserem Kosthause, wo ich bald der Liebling aller alten Weiber wurde, gab es kein Obst, Geld hatten wir keine bisher geschenkt ist uns noch niemand welches es blieb denn unser Festtag die ganze Woche der Freitag, wo es Klöse gab. Auf jeden Kopf kamen 2, jeder sparte sich einen für den Abend auf, wo die besondere Gunde der Köchin uns denn den Rest gebacken reumiste. Gewöhnlich stimmte die Rechnung nicht. Ich kriege 4 Viertel, ich 3, ich 8 n s l und schliesslich musste immer einer zu kurz kommen. Glückliche

Zeit, wo gebackene Klösse ein Leckerbissen ersetzen könnten, aber wahr ist auch, dass immer von uns erkrankte trotz trockenem Fruhstückbrod, Wasser und einfachster Spitalkost ohne Kopfbedeckung, und dass in einem Winter wie dem von 29/30 zu vergleichen dem von 79/80.

(Folgt Abschnitt IV.)

Stuttgart.

(Fortsetzung und Schluss.)

Das am 29 November stattgefundene zweite Abonnement-Concert der Hofkapelle gestaltete sich zu einer grossartigen Sensationsfeier. Der grosse Saal des Königsbaues war vollständig ausverkauft und Viele, namentlich von auswärts, mussten von der Kasse abgewiesen werden. So war die grosse, wenn auch noch immer geistig-junge Wittwe des so früh von seinem künstlerischen Wirken abberufenen Meisters, es war Clara Schumann, welche der Magnet des Abends bildete. Es war aber auch ein hoher Genuss, welchen die vortreffliche Künstlerin uns durch die geniale Wiedergabe des A moll-Concerts, sowie der beiden Romanzen in B-dur und D-moll bereitete, und dem stürmischen Verlangen des Publikums spielte sie dann noch »Traumeswirren«. Herr Kammersänger Schütky sang die Arie aus »Faust« »Des Lebens Pulse schlagen« mit Orchesterbegleitung und Fräulein Löwe erfreute uns mit drei Schumann'schen Liedern. Die Genoveva-Ouverture, welcher ein von unserer Heroine Frau Wahlmann-Willführ gesprochener allen Poesie barer Prolog von Hofrath Wehl vorausging, sowie die Cdur-Symphonie wurde unter der umsichtigen Leitung des Herrn Hofkapellmeisters Abert von unserm Orchester vortrefflich wiedergegeben.

Am 21 November war das zweite »Populäre Concert« des Liederkranzes unter Mitwirkung der Frau Vanotti von Stappenoll, der Frau Annette Essipoff, sowie des königlichen Hofopernsängers Anton Schott aus Hannover, eines ehemaligen württembergischen Officiers. Nach der in den hiesigen Blättern dem Concert vorausgegangenen Reclame hätten wir von der Leistungen erstgenannter Künstlerin Besseres erwartet. Ihre Technik bedarf noch der feinern Ausbildung und grösserer Sauberkeit. Mit Frau Essipoff spielte sie ein Impromptu über ein Thema aus »Manfred« von Schumann, von Reinecke für zwei Claviere bearbeitet. Herr Schott documentirte sich als trefflichen Liedersänger, begabt mit einer schönen, wenn auch nicht gerade sehr hohen Tenorstimme. Bekundete er eine treffliche Schule, schöne, deutliche Aussprache und durchgeistigten Vortrag. Die vom Liederkranz gesungenen Chöre unter Professor Speidel's kundiger Leitung gingen recht wacker.

Die zweite Quartett-Soirée fand am 25. November unter Mitwirkung der Frau Johanna Klinckerfuss von hier, einer ehemaligen Schülerin des Conservatoriums, statt. Ausser dem Dmoll-Quartett von Mozart und dem Quintett für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncello in B-dur (Op 87) von Mendelssohn brachte uns das Programm das unsterbliche schöne Quintett von Schumann, dessen Clavierpart von der vortrefflichen Künstlerin Johanna Klinckerfuss mit Schwung und Feuer gespielt. In vollendeter Weise wiedergegeben wurde Die »Veränderungen« über ein eigenes Thema für Clavier (Op 82) von W. Fritze konnten uns nicht sonderlich erwärmen, die Composition ist im Uebrigen eine tüchtige Arbeit. Frau Klinckerfuss bewältigte die ungemein grossen technischen Schwierigkeiten mit Meisterschaft, reicher und begeisterter Beifall lohnte ihr schönes, durchgeistigtes Spiel.

Ein immer gern gesehener Gast ist Fräulein Mary Krebs, die liebenswürdige, anspruchslose Künstlerin, die auch gar nichts von dem alltäglichen Virtuosenthum an sich hat. Sie gab am 1. December im dichtgefüllten Concertsaale der Liederhalle ihr Concert. Das Programm war diesmal etwas bunt zusammen getragen. Sie spielte zuerst das grosse Präludium und Fuge in Es-dur von Bach, von Professor Stark für Pianoforte übertragen. Dieses Stück ist entschieden zu lang für den Concertgebrauch, es wirkt ermüdend auf das Publikum und dürfte wohl mehr zur häuslichen Erbauung dienen. Im Verein mit unserem trefflichen Pruckner spielte Fräulein Krebs die D dur-Sonate für zwei Claviere von Mozart in vollendeter Weise. Die Variationen sérieuses von Mendelssohn könnten wohl einmal aus den Concertprogrammen verschwinden, sie sind doch eigentlich mehr ein technisches Uebungsstück und zeichnen sich nicht durch besonderen geistigen Gehalt aus. Ausserdem hörten wir noch »La fileuse« von Raff, zwei Walzer von Chopin, eine die grössten technischen Anforderungen stellende Octaven-Etüde von ihrem Vater, sowie Notturno und Scherzo von Rubinstein (zwar hübsch, unbedeutende Stücke) und »La Consolation« nebst der 12 Rhapsodie von Liszt. Dass die Künstlerin durch ihr schönes Spiel das Publikum zu begeistern verstand, versteht sich von selbst.

Das vierte Abonnement-Concert der Hofkapelle am 7 December brachte uns zunächst eine Ouvertüre zu Richard III von Robert Volkmann, ein schönes und geistreiches Werk, nur die Schlachtscene scheint uns etwas zu lang ausgesponnen. Zur Abwechselung wurde uns wieder einmal eine Pianistin vorgeführt, weil wir schon so lange keine mehr gehört hatten, es war dies Fräulein Martha Remmert, eine Schülerin Liszt's, wie man uns berichtete. Natürlich spielte sie das Esdur-Concert von Liszt, sowie ein Prélude von Chopin und eine Paraphrase ihres Meisters über den Sommernachtstraum-Marsch. Sie spielte mit grosser Bravour und documentirte eine tüchtige Technik, aber sonst wüssten wir nichts über das Spiel zu berichten, als dass die Dame mit einer Nonchalance ihre Pièces auf das Clavier oder vielmehr dem Publikum entgegenwarf, dass wir alle Anlass hatten, unser langmüthiges Concertpublikum zu bewundern. Nachdem die Künstlerin noch den Reproduction des von Liszt verballhornisirten Sommernachtstraum-Marsches stürmisch gerufen wurde, hatte sie sogar den Muth, den bekannten Edur-Walzer von Chopin zu spielen in der Mitte desselben einfach abzubrechen und sich zu entfernen. Weiter kann die Rücksichtslosigkeit Seitens einer gewissen Sorte des Virtuosenthums nicht getrieben werden und es ist dringend an der Zeit, dass die Presse solchen Ausschreitungen mit aller Entschiedenheit entgegentritt. Eine wahre Erquickung, ein wahres geistiges Stahlbad gewährte uns die ganz vollendete Wiedergabe der »Eroica«, nur mit einigen Ritardandos im ersten Satz können wir uns nicht einverstanden erklären.

Die am 8 December stattgefundene Aufführung des »Vereins für classische Kirchenmusik« gestaltete sich zu einer doppelt interessanten insofern, als uns zwei Werke vorgeführt wurden, welche äusserst selten zu Gehör gebracht werden, nämlich das Fragment »Christus« von Mendelssohn und die Messe von Schumann. Voraus ging ein Concert für Orgel mit Orchesterbegleitung in G moll Op. 4 No. 1 von Händel. Es ist dies das erste der veröffentlichten Orgelconcerte Händel's und wurde im Jahre 1738 herausgegeben. Die von W. T. Best in Liverpool herrührende Bearbeitung des Werks für Orgel allein war zur Aufführung mit benutzt worden. Durch Herrn F Kraus, einem Schüler Faisst's, welcher uns schon des Oeftern Proben seines bedeutenden Orgelspiels gegeben, kam das schöne Werk zu seiner vollen Geltung. Das Oratorium »Christus« wurde bekanntlich von Mendelssohn in seinem letzten Lebensjahre begonnen und sind uns nur einzelne Tonstücke hinterlassen, welche einen Theil von solcher

Schönheit und dramatischer Lebendigkeit sind, dass um so mehr zu bedauern ist, dass das Werk Bruchstück geblieben. Schumann's Messe [Op. 147] ist im Jahre 1852 componirt, in welchem Jahre er auch ein Requiem (Op. 148) beendete. Steht letzteres als Cultusgesang höher als die Messe, so besitzt erstere mehr künstlerischen Werth. Schumann's ganze künstlerische Individualität war nicht dazu angethan, auf dem Gebiet der Kirchenmusik Hervorragendes zu leisten. Das Bestreben, Alles zu individualisiren, jede Empfindung bis in das Kleinste zu verfolgen, passt nicht für den kirchlichen Stil, in welchem das Vocale sich hauptsächlich polyphon zu gestalten hat, da nicht das Gefühl nahe liegt, dass der Componist durch den einzelnen Klang wirkt. Schumann hat freilich in seiner Messe die Polyphonie mehr festgehalten als in seinem Requiem und in seinen übrigen Werken, aber man merkt deutlich, dass es ihm etwas schwer gefallen ist. Die Thematik wächst bei Schumann und speciell in nicht allen Messe nicht aus der Idee oder vielmehr aus der Gesammtstimmung heraus, die einzelnen Motive fügen sich nicht einheitlich zusammen, sondern die Thematik knüpft sich eng an das Wort und dadurch erhält das Ganze einen etwas unruhigen, nervösen Charakter; die einheitliche Stimmung fehlt; die Harmonik überwiegt. Dann ist Manches mehr declamirt als gesungen. Wir erinnern beispielsweise an den beiden Themen des *Kyrie* und *Christe*. Sehr schön und von grosser Wirkung sind die Stellen, welche ein mehr allgemein menschliches Empfinden darstellen; hier bewegt sich Schumann auf seinem eigensten Gebiet. Das *Sanctus* und *Agnus Dei* möchten wir für das Beste und Schönste erklären; die ganze Stimmung als solche ist mehr festgehalten, wenn die Empfindung auch da, wo sie das göttliche Erbarmen anruft, immer eine romantische bleibt. Die Ausführung beider Werke Seitens des Vereins war eine vorzügliche.

Berichte.

Leipzig.

Unter der Leitung des Herrn Heinrich von Herzogenberg veranstaltete der hiesige Bach-Verein am [illegible] Decbr. ein Kirchen-Concert, welches man zu seinen bestgelungenen zählen muss. Die Chöre waren auf das Sorgfältigste einstudirt, besonders auch die Nuancen im Ausdruck fein ausgeprägt. Von den beiden Solisten bot Frl. Fides Keller aus Düsseldorf (Alt) eine vortreffliche stilvolle Leistung, dagegen muss sich Herr Max Stange aus Berlin (Bass) noch besser in Bach's Musik einleben. Lob gebührt auch den Ausführenden der Instrumentalbegleitung, Herrn J. G. Zahn (Orgel) und dem Gewandhausorchester. Aufgeführt wurden drei Cantaten von Joh. Seb. Bach: »Wer' Gott nicht mit uns diese Zeit«, »Schauet doch und sehet« »Es ist dir gesagt, Mensch« sämmtlich genau im Anschluss an das Original ohne jede (vermeintlich) bessernde Zuthat. Wir hätten dem schönen Concert eine noch zahlreichere Zuhörerschaft gewünscht und können deshalb die Bemerkung nicht unterdrücken, dass der treffliche Leiter des Vereins künftig mit praktischerem Blick einen günstigeren Zeitpunkt wählen möge, als die für jede Familie geschäftsreichen Tage kurz vor dem Weihnachtsfeste.

Das [illegible] Euterpe-Concert am [illegible] December begann mit Robert Schumann's Ouvertüre zu Shakespeare's »Julius Cäsar«, einem gut vorgetragenen Orchesterstück, welches aber unter Schumann's derartigen Werken entschieden in zweiter Reihe steht. Daran schloss sich ein Concert (Hollaend.) für Pianoforte mit Orchester von Henry Litolff, in welchem sich Herr Josef Wieniawski als höchst eleganter Claviervirtuose zeigte, desgleichen in den weiterhin von ihm gespielten Solostücken (F moll-Variationen von R. Schumann, A moll-Etüde Op. 25 Nr. [illegible] von Chopin, Valse-Caprice A-dur von F. Schubert-Liszt), denen er noch eine Polonaise Op. [illegible] von Chopin zugab. Correct und ausdrucksvoll war die Wiedergabe von Beethoven's A dur-Symphonie, wie sich das Orchester denn auch bei dem Schlussnummer, Huldigungsmarsch für grosses Orchester von R. Wagner (einem rauschenden Tonstück, dem es jedoch an markirtem Marschcharakter fehlt), recht wacker hielt. Hoffen wir, dass die zweite Hälfte der Euterpe-Concerte ebenso befriedigend ausfällt wie die erste; denn diesem Concert-Unternehmen steht ein Verlust bevor durch die Berufung seines Dirigenten als Kapellmeister an das Hoftheater zu Kassel (Neujahr 1887), und obschon Herr W. Treiber die noch ausstehenden fünf Concerte selber zu dirigiren gedenkt, wird es doch schwerlich in der Lage sein, auch die Proben zu überwachen. Niemand kann zweien Herren dienen, zumal wenn sie weit entfernt von einander wohnen.

Titel und Inhaltsverzeichniss des 21. Jahrgangs werden einer der nächsten Nummern des folgenden Jahres beigelegt.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.